الأنـواع الـنـثـريـة

في

الأدب العربي المعاصر أجيال وملامح

د. سيد البحراوي

الفهرس

مقدمة ٦
مسيرة "الراوية العربية" في مصر إلى التحقق ٨
هل صارت الراوية حقًا ديوان العرب؟ ١٢
الواقع والواقعية في أدب نجيب محفوظ ١٦
حافة الليل أم مدرج الصباح؟ ٢١
فتحي غانم.. دعوة للدراسة ٢٥
موسم الهجرة إلى الشمال ٢٨
دفاعًا عن الراوية (التقليدية) ٣٦
إشكاليات الكتابة الواقعية في ثلاثية محمد ديب ٤١
"باب" غسان كنفاني الأسطورة/ الدِّراما/ الدلالة ٥٠
أبو المعاطي أبو النجا والفن الجميل ٥٤
توجهات جديدة في القص المصري المعاصر (إطار عام) ٥٧
بهاء طاهر ٧٢
خالتي صفية والدير ـ أسطورة سياسية! ٧٦
الحب في المنفي رواية الحقيقة ٨١
صنع الله إبراهيم ـ قاتلة الذات وثيقة الإدانة ٨٩
"وردة".. رواية مناضلة ٩٥
زهر الليمون.. أسطورة واقعية ٩٧
" عيون البنفسج" وجع لايحتمل ١٠٥
أصلان قصة قصيرة ١٠٧
فخ البساطي الجميل في "هذا ما كان" ١٠٨
غواية البحيرة نموذج روائي جديد ١١٢
"وليمة لأعشاب البحر" نموذج للحداثة الحقيقية ١١٤
والبحر ليس بملآن ١١٩
النزول إلى البحر ١٢٠
"حكاية شوق... إلى زمن آخر" ١٢٥
حكايات المدندش عن زماننا ١٢٧
انشقاق الذات والبحث عن هوية روائية ١٣١
هل يستحم النهر – حقًا – في البحيرة؟ ١٤٤
رواية النوبة.. مصر ١٤٩
حلم الانبعاث من رماد القمع ١٥٤
ربما كان هذا سبيلاً "أطياف" تتجرأ على كتابة لحفظنا من الاندثار ١٦٢
شعرية الصدق في" رأيت رام الله" ١٦٦
القاهرة مدينة مفروشة ١٧٠
"اهبطوا مصر".. إبداع روائي جديد ١٧٢

يخلّد انتحار أرْوَى ١٧٧
"الظهر العاري" للرجل.. ١٨٠
نصوص في حجر كريم ١٨٢
أهل الهوى يا ليل ١٨٤
تلابيب الكتابة.. ١٨٦
أريد هوية ١٨٩
تحقيق درامي في حادث عارض ١٩١
الجبل الشرقي ومنهج جديد للكتابة.. ١٩٢
أصوات جديدة في الرواية المصرية.. ١٩٣
قراءة في ملف أدب السبعينيات ١٩٩
بطاقة.. ٢٠٥
الصياد واليمام.. ٢٠٧
هل يستطيع "الإنسان" أن ينام في الإسكندرية.. ٢١٢
القبيح والوردة ٢١٩
أحلام جار النبي الحلو الحميمة المحبطة ٢٢٠
امرأة ما.. ٢٢٥
"أوان القطاف" رواية ضد القمع ٢٢٨
العشق: مهرب أم نجاة عن المجموعة القصصية "العاشقون" ٢٣٢
نعمات البحيري .. وكتابة ما تحت الجلد.. ٢٤٢
البشموري.. ٢٤٤
عرس المؤسسة الدامي ٢٤٨
هذه الأمواج التي تمحو خرائطنا.. ٢٥٣
ورود سامة لصقر ٢٥٥
شتاء الشيطي الداخلي؟.. ٢٦٢
طقوس العزاء .. طقوس الحياة ٢٦٤
سحابة بيضاء ٢٦٧
مهارة القص الجميل ٢٧١
نقيق الضفادع ٢٧٣
الكتابة بدل الحياة ٢٧٥
أفيال صغيرة لم تمُت بعد ٢٨٠
دارية: رواية البحث عن الاكتمال.. ٢٨٢
"اسم آخر للظل" ٢٨٤
الخباء.. ٢٨٨
ثلاث شمعات للنهر ٢٩١
النص الأول.. ٢٩٣
بين عمومية النوع وخصوصية الأشكال قراءة في مجموعتين لحجاج أدول، ومحمد عبد الوارث... ٢٩٥
قراءة في بعض القصص " الفيومية " ٣٠٠

المجموعة القصصية الأولى.. ٣٠٣
فرع ياسمين وحيد.. ٣٠٧
رحلة مع المكان.. ٣٠٩
"نموذج" جديد لقص "الطفولة" ٣١٤
كتب أخرى للمؤلف.. ٣١٧

مقدمة

تحاول هذه الدراسات والمقالات، التي نشر معظمها على مدى ربع قرن، أن تمسك بـ الملامح التي ميزت الإنتاج النثري في الأدب العربي المعاصر وقد خصص هذا الكتاب للأنواع النثرية أي الراوية والقصة القصيرة والمسرحية- دون الشعر- لأنها تشترك معا في كونها أنواعا حديثة المنشأ في أدبنا العربي، في حين أن الشعر نوع ممتد منذ القدم. لا شك أن الشعر أيضا قد تغيرت ملامحه عبر العصور، وحتى العصر الحديث، غير أن مسيرة هذا التغير وملامحه تختلف عن الأنواع النثرية ولذلك سنخصص له كتابا آخر.

ورغم أن الأنواع النثرية المشار إليها حديثة المنشأ في كل آداب العالم، إلا أن نشأتها في الأدب العربي تثير إشكاليات خاصة! بسبب التباس علاقتها بالتراث من ناحية، وبالآداب الأوروبية من ناحية أخرى، وهو الأمر الذي سبق لنا أن عالجناه تفاصيلاً في أكثر من كتاب ودراسة ومن ثم لن نعود إليه هنا. ولكننا نتمنى أن يكون القارئ على علم بوجهة نظرنا (الخاصة) في هذا الأمر، لأن أصداءها شديدة التأثير في الكتاب.

لقد مر على البدايات العربية لهذه الأنواع أكثر من قرن من الزمان. ومع ذلك فإن آثارها ما زالت متحكمة في كثير من إنتاجنا المعاصر. وخاصة بسبب استمرارية ما سبق أن أسميناه بـ "التبعية الذهنية " للنموذج الرأسمالي الغربي. غير أن الملمح البارز لدى معظم الكتاب وفي معظم النصوص التي يعالجها هذا الكتاب هو السعي- الواعي أو غير الواعي- للخروج من أسر هذه التبعية وتحقيق الحلم الذي ناديت به وما زلت: نحو محتوى شكل عربي أو أكثر لإبداعنا على كافة المستويات وفي مختلف المجالات. وهو سعي يتخذ اتجاهات متعددة تبعا لتكوين كل كاتب وتوجهه الفني: فهو عند بهاء طاهر غيره عند صنع الله إبراهيم أو علاء الديب أو محمد البساطي أو جميل عطية إبراهيم أو أحمد الشيخ أو إسماعيل العادلي أو نعمات البحيري أو أحمد زغلول الشيطي أو الطيب صالح أو خليل حسن خليل أو محمد أبو المعاطي أبو النجا أو أحمد الفقيه أو يحيى خلف أو غسان كنفاني أو حسن نور أو إبراهيم الحريري أو رضوى عاشور أو محمد عبد السلام العمري أو مريد البرغوثي أو هدى بركات أو فتحي امبابي أو سحر الموجي أو ميرال الطحاوي أو عزة رشاد.. الخ.

أن الدراسات والمقالات المنشورة هنا - مع توزيعها على مدى زمني واسع - تحقق، بالإضافة إلى الهدف الذي أشرنا إليه، معرفة بما ماجت به الساحة الأدبية العربية من توجهات فنية وكتابات مهمة، على مدى نصف قرن من الزمان. بدءا من تجربة نجيب محفوظ وحتى كتابات جيل التسعينيات، مرورا بانحياز جيل الستينيات المهم وامتداده لدى جيل السبعينيات. ومع أن كثيرين من الكُتاب المهمين و الكثير من النصوص التي تمثل علامات أساسية في الإبداع العربي المعاصر، قد غابت عن هذا الكتاب مثل كتابات عبد الرحمن منيف وإبراهيم الكوني، بالإضافة

إلى كل كتاب المرحلة الواقعية؛ فإننا نعتبر أنه يحتوى على عينة ممثلة لأهم التوجهات- طبعـا من وجهة نظر الكاتب- وخاصة في المرحلة المعاصرة.

لقد بدأ الكتاب بما يشبه المدخل لمناقشة القضية التي طرحت في السنوات الأخيـرة زاعمـة أن الراوية قد صارت ديوان العرب. وبعد ذلك قدمنا مجموعة من الدراسات تـستعرض الملامـح الفنية إلى لؤلؤة النص المستحيل. كان همي دائما لتقديم ما يميز هذا النص في سياقه الإبداعي والاجتماعي. وقد أضفت في النهاية دراسة بعض النصوص المترجمة إلى العربية رأيت فيهـا لمسات خاصة تفيد الراوية العربية، حرصت على إبرازها.

وأخيرا، فلا شك أن بهذا الكتاب كثيرا من الثغرات كما أشرت، لكن وضوح الأهـداف المـشار إليها أعلاه جعلتني أبادر بنشره، وأتمنى أن يستطيع توصيل هذه الأهداف إلى القارئ. أمـا الثغرات، فآمل أن تستطيع كتب لاحقة أن تسدها.

مسيرة

"الراوية العربية" في مصر إلى التحقق

لا شك أن مسيرة الراوية العربية في مصر مسيرة طويلة وثرية وشديدة التعقيد في نفـس الوقت. وربما لا نبالغ إذا قلنا أن هذه المسيرة تكاد تكون ذات المسيرة التي خاضـتها مـصر ذاتها في العصر المسمي بالحديث، لكي تلحق فيه بركب الحداثة. فالراوية دون شك أحد عناصر الحداثة في المجتمع، كما أنها لا يمكن إلا أن تكون حديثة أيضا.

تطرح مسيرة الراوية إذن. رغم أنف الدارس والناقد. إشكالية حداثة المجتمع. ما معنـى هذه الحداثة؟، وما إمكانيات تحققها؟، و إلى أي مدى نجحت فعلاً في التحقق؟ نتحدث عن حداثة المجتمع وعن الراوية في ذات الوقت.

تنبع إشكالية الحداثة في المجتمع المصري، وربما في كثير من البلدان المستعمرة من أنها جاءت نتيجة لانقطاع عن الماضي والحاضر، وليس نتيجة لقطيعة معرفية معهما. ولعل توضيح الفارق بين الانقطاع والقطيعة المعرفية أمر ضروري هنا.

الانقطاع هو فصم تام للصلة بالماضي والحاضر أو ما هو أشبه بـالبتر. أمـا القطيعـة المعرفية ((Rupture Epistomologique، فهي أقرب عندي إلى التجاوز الجدلي الـذي يقـوم على فهم للماضي وللحاضر، وبمعنى أدق لبنية المجتمع بكل ما فيها مـن عناصـره القديمـة والجديدة، وإدراك التناقضات الجوهرية في هذه البنية، والعمل على تثوير هذه البنية من داخلها، بالسعي لانتصار عناصر المستقبل على عناصر الموت والذبول. وليست عناصر الموت والذبول بالضرورة عناصر الماضي، فضمن عناصر الماضي الذي ما يزال حيا، عناصـر ضـرورية للمستقبل، شريطة أن تتطور لكي تكون صالحة للدخول في المنظومة الجديدة التي تصنع مجتمع المستقبل، ومن هذه العناصر القديمة الممتدة، تلك العناصر التي تشكل أسـس هويـة الـشعب، أي شعب.

ما حدث في المجتمع المصري مع دخول الحملة الفرنسية ثم تولى محمد علي الحكم فـي مصر، أنه تم القضاء على إمكانيات قطيعة معرفية، بالمعنى المشار إليه سابقًا تقوم بها شـرائح اجتماعية، كان يمكن أن تتطور لتشكل طبقة وسطى مصرية بالمعنى الحديث للطبقة الوسـطى، كانت تتمثل في علماء الأزهر و التجار والحرفيين بطوائفهم المختلفة، وكان هذه الشرائح تعـي اللحظة سياسيا وفكريا وتمتلك المقومات الاقتصادية والاجتماعية لتحقيق تطور حقيقي، انطلاقـا من أسس داخلية كانت متاحة في المجتمع المصري ذاته(١). غير أن ما فرضته الحملة الفرنسية عمليا ونظريا، ثم جاء محمد علي ليمارسه بوضوح، هو فرض نموذج الحداثة الفرنسية دون أي صلة بإمكانات التطوير الداخلية التي سبقت الإشارة إليها. ومن هنا حاول محمـد علـى بنـاء

"الدولة الحديثة" على النموذج الفرنسي، ونجح ظاهريا، في تحديث المجتمع من أعلى، لكنه تحديث سرعان ما انهار مع أنهيار إمبراطوريته، وتوالت المحاولات على نفس المنوال لتصل إلى نفس النتيجة- حتى الآن- لأنها تقوم على منطق غير صحيح وغير ممكن عمليا، هو منطق التبعية الذهنية لنموذج آخر، لا يضع في اعتباره خصوصية المجتمع ولا إمكانات تطوره من الداخل. وفي هذا السياق تكونت شرائح اجتماعية ولا إمكانات تطوره من الداخل. وفي هذا السياق تكونت شرائح اجتماعية مغايرة لتلك التي قضى عليها محمد علي؛ شرائح تنتمي هي أيضا لهذا المنطق الزائف منطق التبعية الذهنية، ومن بين هذه الشرائح تأتي شريحة المثقفين؛ منتجي الفكر والأدب والفن والثقافة بأوسع معانيها وضمنها الراوية بطبيعة الحال(٢).

مع منتصف القرن التاسع عشر، أخذت محاولات كتابة نثر قصصي قصير وطويل ذي ملامح حديثة لهذه الدرجة أو تلك، تسير في اتجاهين تلازما فترةً طويلةً، حتى تم انتصار أحدهما على الآخر بعد الحرب العالمية الأولى، هذان الاتجاهان هما: إحياء ومحاولة تطوير أشكال قصصية عربية قديمة، وبصفة خاصة أشكال رسمية مثل الرحلة والمقامة هذا هو الاتجاه الأول، والاتجاه الثاني هو ترجمة وتعريب وتمصير الأشكال الغربية الحديثة مثل الراوية والمسرحية والقصة القصيرة. والمعروف طبعا، أن الانتصار قد تم للاتجاه الثاني، واعتبرت رواية "زينب" ليهيكل أول رواية بالمعنى الفني الحديث (ومن حسن الحظ أنها لم تُدرج ضمن قائمة الراويات العربية الأهم؛ لأن هذه الصفة لا تنطبق عليها بالفعل). وفي تقديري أن هذا الانتصار كان بديهيا ليس فقط لأن تيار التبعية الذهنية للنموذج الغربي هو الذي أنتصر وساد في الحياة المصرية منذ بداية القرن العشرين، وإنما أيضا لأن الاتجاه الأول قد ضل الطريق من زاويتين: الأولى أنه لم يلجأ إلى الأشكال التراثية التي كانت كفيلة بمساعدته على تحقيق هدفه؛ وأقصد الأشكال القصصية الشعبية مثل السير الشعبية وقصص ألف ليلة وليلة، و الزاوية الثانية أنه لم يكن قادرا على تحقيق قطيعة معرفية حقيقية مع الأشكال الرسمية التي تعامل معها، لأنه لجأ إليها من منطلق رد الفعل، وربما الحاجة إلى السند في مواجهة العدو القوي (الغرب)، وهذا ما جعل هذا الاتجاه يستسلم لهذه الأشكال بوصفها حصنًا حنونًا، فاحتوته ولم يستطع هو تطويعها وتطويرها حقًا، فسقطت أعماله ضحية تناقضات وثنائيات عديدة لا مجال هنا لتفاصيلها(٣).

غير أن أعمال الاتجاه الثاني لم تسلم من المشكلات هي الأخرى، وإن كانت مشكلاتها ناتجة عن عدم نجاحها في تقليد النموذج الروائي الأوروبي تماما، بحكم أن هذا التقليد ذاته أمر مستحيل عمليا، ولأن واقع المجتمع وخصوصيته يفرضان على الكاتب- رغم أنفه- اختلافًا ضروريا وتقديري أن سبب فشل الكتابات المبكرة، خلال النصف الأول من القرن العشرين، كان هو عدم وعي الكتاب بهذا الاختلاف وعيا علميا، وحرصهم على الأبتعاد عنه أو تطويعه للنموذج الغربي قدر الإمكان. ولم ينج من هذا- إلى حد ما- إلا النماذج التي وردت في القائمة

بالفعل: عودة الروح لتوفيق الحكيم، وقنديل أم هاشم ليحيى حقي، و"دعاء الكروان" لطه حسين الذي كنت أفضل اختيار كتابة"الأيام " بدلاً منها.

أقول أن هذه الأعمال نجت إلى حد ما، لأن بها الكثير من المشكلات الناتجة عن نقص الوعي أو زيفه أحيانًا (بسبب التبعية الذهنية) وعن نقص المهارة في بلورة وسائل كتابة فنية حديثة منقطعة (معرفيا) عن كل من الكتابتين العربية القديمة والأوروبية الحديثة.

فيما بعد تتضاءل المشكلات الفنية، وتتبلور أساليب قص حديثة بدرجات متفاوتة، لكنها في كثير من الأحيان تظل متأثرة بتقنيات الكتابة الأوروبية وإن كانت بلغة عربية، و يرجع هذا- في تقديري- إلى استمرار نقص الوعي أو زيفه أحيانًا بفعل التبعية، حيث أنني لم أستطع الجزم- بعد - بأن الراوية العربية في مصر وفي غيرها قد أصبحت عربية حقًا، أقصد رواية ذات محتوى وشكل عربي، لا ينفصل فيها الشكل عن المحتوى، وبمعنى أدق تراعي أذواق وقيم المجتمع العربي الجمالية، وهي تصوغ تقنياتها ورؤاها.

من هنا فإن المراهنة على أشكال الراوية الأوروبية الحداثية وما بعد الحداثية، لن تكون ناجعة إلا بقدر ما نفككها ونعيدها إلى عناصرها- الإنسانية- الأولى دون التزام بهيكلها وبنيتها الكلية. وربما كان نموذج رواية أمريكا اللاتينية نموذجا هاديا ومرشدا في هذا الاتجاه. ولذلك، فرغم أن محاولات الاستفادة بتقينات الراوية الأوروبية ما تزال مستمرة، فإنها- فيما أعتقد- تخلت منذ السبعينيات عن التعامل معها تعاملاً صنميا، وأصبحنا إزاء تعدد حقيقي وواضح في اتجاهات الكتابة، وإن كان يمكن حصرها في اتجاهات ثلاثة: الأول و الأكثر انتشارا هو العودة إلى الاستفادة من إمكانيات الكتابة الو اقعية مع تجاوز سلبياتها مثل السطحية وإغفال مشكلات الذات. وفي هذا الاتجاه يمكننا أن ندرج بهاء طاهر وأبو المعاطي أبو النجا وخيري شلبى وإبراهيم أصلان وعبد الحكيم قاسم ومحمد جبريل ورضوى عاشور وصبري موسى ومحمد البساطي وجميل عطية إبراهيم وسلوى بكر وإبراهيم عبد المجيد ومحمود الورداني وأحمد زغلول الشيطي ورضا البهات وحسني حسن، وسهام بيومي وهالة البدري وسحر الموجي وعفاف السيد ونجوى شعبان وشحاته العريان، هذا بالإضافة إلى علاء الديب وإسماعيل العادلي وإدوار الخراط- حتى لو رفض-

أما الاتجاه الثاني فيميل إلى الاستعانة بالخبرة والأشكال التاريخية بطرق مختلفة، وفي هذا الاتجاه تندرج جل أعمال جمال الغيطاني، وصنع الله إبراهيم بصيغة مختلفة تماما تنتهج الاعتماد على الوثيقة، ومجيد طوبيا وبعض أعمال رضوى عاشور وبعض أعمال إبراهيم عبد المجيد وعمل سلوى بكر "البشموري"، وعمل مي التلمساني"هليوبوليس".

أما الاتجاه الثالث فيميل إلى النهل من مخزون الخبرة الشعبية وأشكالها كما هو واضح في أعمال يحيى الطاهر عبدالله ومحمد مستجاب وعباس أحمد و فكري الخولي وفتحي امبابي، وميرال الطحاوي وغيرهم.

أن هذه الاتجاهات الثلاثة التي لاتنفي خصوصية كل كاتب وتجربته، هي طرق مشروعة للتخلص من نمطية سادت فترات طويلة، وتشير إلى بحث أصيل يمكن أن يقود- من وجهة نظري- إلى الاقتراب من حلم محتوى الشكل العربي للرواية.

من نافل القول أن محتوى الشكل العربي لا يعني شكلاً محددا بل هو دعوة لكسر نمطية الشكل الواحد، وصولاً إلى تنوع الثروة الجمالية الممتدة عبر مختلف الطبقات والبيئات الجغرافية والخبرات التاريخية وهي دعوة شرطها الوحيد أن تكون مخلصة لخبرة كاتبها (العربي) وأن يتخلص الكاتب من هيمنة النموذج الأوحد للكتابة وللتطور (النموذج الأوروبي) وأن يؤمن بأنه فنان حقيقي، وأن حقيقة فنه لن تتجلى إلا إذا أخلص لخصوصية تجربته، وعاش بعمق معاناة اكتشاف الطرق القادرة على تجسيد هذه الخصوصية. وهذا ما أرى بوادره في التجربة الروائية المعاصرة في مصر، وفي الوطن العربي.

---

(١) راجع بيتر جران: الأصول الإسلامية للرأسمالية، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة ١٩٩٣. ترجمة محروس سليمان.

(٢) راجع كتابنا: الحداثة التابعة في الثقافة المصرية. دار ميريت للنشر القاهرة ١٩٩٩.

(٣) راجع كتابنا: محتوى الشكل في الراوية العربية. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٩٦.

هل صارت الراوية حقًا ديوان العرب؟

يستطيع المراقب للحركة الأدبية في الوطن العربي المعاصر، أن يلحظ- بوضوح- تزايد حجم الإنتاج الروائي وأهميته إذا قورن بغيره من الأنواع الأدبية، والشعر بصفة خاصة، هذا النوع الذي استحوذ قديما على صفة "ديوان العرب". أن تزايد حجم الإنتاج الروائي، والذي يتضح فيه تفضيل الناشرين للرواية عن غيرها، هو في الحقيقة تلبية لطلب متزايد من قبل القراء ينعكس في أرقام التوزيع، التي تقول أن هناك إقبالاً على الراوية (يكاد يكون ضعف الإقبال على الشعر في المتوسط). وإنما تخص الشعر المعاصر تبرره مجموعة عوامل لاتخص الراوية فحسب، وإنما تخص الشعر المعاصر أيضا. فالطابع العام الذي يسود اللحظة الراهنة من شعرنا"الحداثى" يبعده عن أن يكون فنًا جماهيريا بالمعنى القديم بل إن هذه الصفة "الجماهيرى" هي إحدى الصفات التي بات شعراؤنا يكرهون لصقها بشعرهم (وإن كانوا بالطبع لا يكرهونها لأنفسهم). ورغم أن هذا الطابع نفسه يطبع بعض اتجاهات الكتابة الروائية الحديثة أيضا، فإن الطابع الغالب على الراوية ليس كذلك. وبمعنى أدق هناك عدد من كتاب النثر لايحبون أن يسموا أعمالهم باسم الراوية، ويفضلون اسم "النصوص" أو" النص " معبرين عن توجه لا نوعي أو متجاوز للأنواع أو عبر نوعي. وهذه الكتابات- فيما أظن- ينطبق عليها ما ينطبق على شعر الحداثة، بدرجة أو بأخرى ومن ثم فإنها تخرج عن نطاق هذه التسمية التي نناقشها هنا" ديوان العرب".

في المقابل نجد لدينا خلال العقود الخمسة الأخيرة، عددا ضخما من النصوص "الروائية" التي تسعى إلى التمسك بحد أدنى من الخصائص الفنية التي تحقق قدرا متفاوتًا من التماسك الحدثى والنمو البشرى للشخصيات، واللغة الحياتية، والعمق في رؤية مظاهر الأشياء، والربط بينها ربطًا يقود القارئ ليجوس في تجربة متكاملة، يشعر أنها في النهاية هي تجربته بالذات أو قريبة منها على أقل تقدير. هذه الخصائص والتي يمكن تسميتها بالقدرة على التعامل مع غريزة القص وغريزة التحليل للشخصية البشرية، بالإضافة إلى بعد التسلية والإمتاع، هي التي جعلت الراوية، بعد هذا المجهود الطويل، تتمتع بهذه الأهمية لدى القراء أكثر من غيرها من الأنواع الأدبية، وهذا كله، بالطبع، يدعم التسمية بـ "ديوان العرب الجديد".

ومع ذلك فإن هذه المؤشرات السابقة، هي نفسها، يمكن إذا تمعنا فيها من زاوية أخرى، أن تكون مؤشرات لنفي المقولة. ولنبدأ بأرقام التوزيع التي هي أكبر الدلائل على أهمية الراوية. تقول سجلات الناشرين أنه فيما عدا عدد محدود جدا من الروائيين - لايزيد عدد النسخ المطبوعة من أي رواية عن ثلاثة آلاف نسخة أو خمسة آلاف على أكثر تقدير أي أننا، إذا أهملنا بعض الكتاب الذين نجحوا في أن يقيموا صلة أوسع بالقراء لسبب أو لآخر(إحسان عبد القدوس مثلاً، يدغدغ الغرائز ويستهوي الشباب، ونجيب محفوظ بعد حصوله على جائزة

نوبل... الخ) عدد من السنوات لايقل بأى حال من الأحوال عن ثلاث سنوات، وهي المدة التي يستغرقها توزيع الكتاب. وبالطبع، فإن الخمسة آلاف نسخة قد تصل إلى ضعف عدد القراء أو أكثر، بحكم أن بعض الكتب تقتني من قبل مكتبات عامة، كما أن بعضها يمكن أن يتداول بين أكثر من قارئ واحد، وبهذا المقياس واعتمادا على أرقام التوزيع وأرقام القراء في المكتبات العامة، سبق لنا أن قدرنا في دراسة سابقة عدد قراء الأدب عامة في مصر بنحو مائتى ألف قارئ.

ولو أننا اعتبرنا أن نصف هذا الرقم هو قراء الراوية، باعتبار أهميتها المتزايدة التي سبق أن أشرنا إليها، يصبح عدد قراء الراوية في مصر نحو مائة ألف قارئ. وذلك في مجتمع يزيد عدد أعضائه عن ستين مليونًا من الأفراد، يعرف نصفهم (على الأقل، حسب المصادر الرسمية) القراءة والكتابة. وأظن أن المقارنة ناجحة لأنها تقول إن الروية (العربية) لاتمثل سوى مواطن واحد من كل ستمائة مواطن، أو قارئ واحد من كل ثلاثمائة قارئ. وهذه النيجة فيما أعتقد يمكن أن تنطبق على بقية البلدان العربية التي قد تكون النسبة فيها أعلى من ذلك بسبب قلة عدد السكان، إذا أضفناها إلى البلدان التي تكون النسبة فيها أدنى بكثير بسبب قلة النشر وزيادة الأمية.

النتيجة تقول إذن إن الراوية ليست سوى ديوان فئة محدودة جدا من العرب. في حين أن الشعر كان يمثل ديوان كل العرب أو معظمهم. بمعنى أن كل عربي سواء في الجزيرة العربية أو في إطار الدولة الإسلامية، كان يجب أن يستمع إلى الشعر، و كان يستطيع أن يفهمه وأن يتذوقه. والسبب واضح وهو أن لغة الشعر كانت هي لغة العربي ذاته مهما تقعرت، ومهما كان العربي لايعرف القراءة أو الكتابة. فقد كان الشعر يصل شفاهة إلى " لسانه" حسب مفهوم دى سوسير، كما يصل إلى معاناته العميقة (وخاصة في العصر الجاهلى، قبل إن يتوجه الشعر توجهات سلطوية). نحن الآن بالطبع في مجتمع مختلف، فرغم أنه ليس بدائيا مثل المجتمع الجاهلى، إلا أنه يعييش حالة من الجهالة لا تطال فقط الأميين، وإنما نسبة غالبة من المتعلمين. ونحن لا نتلقي الفن شفاهة (فهذا ممنوع بحكم قانون الطوارئ الذي يحظر التجمعات) وإنما عبر وسائط تحكمها قوانين وقيود منها ما يخص الرقابة ومنها ما يخص العرض الاقتصادي والطلب غير أنه لا يجوز لنا أن نركن إلى هذه الأسباب وحدها في ضعف صلة أدبنا بشعبنا، وعلينا أن نبحث عن أسباب أعمق ربما تتصل بالعنصرين الأكثر أهمية في العملية الإبداعية أي المبدع والنص، وليس فقط بالعنصرين اللذين أشرنا إليهما (المتلقي" الجمهور"، والوسائط) وفي هذا السياق فقد سبق لي (٢) أن اعتبرت أن التوجه الإبداعى لدى المبدعين (باعتبارهم فئة من فئات المثقفين) مسئول إلى حدٍ كبير عن القطعية بين الأدب والجمهور والواسع، وقلت وما زلت أرى أن معظم المبدعين يعيشون حالة من الغربة أو الاغتراب عن أذواق قرائهم الحقيقيين أو أبناء شعبهم لأن توجههم كان منذ البداية، ومازال لدى الكثير منهم، هو التعلم من النموذج الغربي

ومتابعته ولم يبذل معظمهم الجهد الكافي للتعرف بعمق على ما أسميته محتوى الشكل القومي أو الوطني أو الشعبى (هذه جميعا مترادفات في هذا السياق) بمعنى نسق القـيم والأذواق والمثـل الجمالية العليا، التي يتبناها الشعب بفئاته المختلفة. كما أنهم- من ثم – لم يـستطيعوا أن يكتبـوا لهؤلاء البشر بالتركيب اللغوي الذي يفهمونه، وبالأذواق الحسية والمعنوية التي يفضلونها (وهذه طبعا لم تكن ولن تكون دعوة للمبدعين للاستسلام للأذواق الشعبية، وإنما هـي دعـوة لفهمهـا وتقديرها من داخلها، وليس بفرض أذواق غريبة من الخارج لا يمكنها أن تؤثر حقًا في داخـل مجتمعنا بعمق).

إن هذا التوجه ليس مسئولية المبدعين بوصفهم أفرادا، بل إننا نستطيع أن نجد عددا يتزايد باضطراد من الكتاب يحاول أن يخرج عن إطار هذا التوجه ويبحث عن طريق خاص للإبـداع وإن كان معظم هؤلاء قد قمعوا من قبل النقاد أو المؤسسات الثقافية المختلفة، أو ضلوا الطريـق ليصلوا إلى حلول (تراثوية) أو شعبوية لا تقدم شيئًا ذا بال. وعلى كلٍ، فقد ظل هـؤلاء قلـة لا تعني الكثير في ظل التوجه العام الذي لا يخص الأدباء فقط وإنما المثقفين بصفة عامة بوصفهم فئة اجتماعية تمثل جزءا من الطبقة البرجوازية بفئاتها المختلفة التي قادت تطورنا الحديث منـذ بدايات القرن الماضي، هذا التوجه تحكمه التبعية الذهنية للنموذج الحضاري الغربـي، بوصـفه نموذجا وحيدا للتطور، في كافة المجالات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والثقافية. وليس هنا بالطبع مجال للتفاصيل في جذور هذه التبعية ومظاهرها، فقد سبق أن عالجناها في أكثـر مـن موضع(٣) ولكن ما يهمنا هنا، هو أن هذه الطبقة المشوهة قد سعت إلى تحقيق مجتمع رأسمالي في كل المجالات، ولكنها لم تنجح في ذلك لسبب أساسي هو أنها تصورت إمكانية تقليد النموذج الرأسمالي الغربي ونقله إلى مجتمعنا، ولم تـدرك أن هـذا مـستحيل نظريـا (لأن التطـور الاجتماعي لا يمكن أن ينقل من الخارج، وغير ممكن عمليا لأن الغرب نفسه لن يسمح لها بذلك حتى لا يفقد أسواقه ومصادر المواد الخام والعمالة الرخيصة كما هو معروف).

لم ننجز إذن المجتمع الرأسمالي ولن ننجزه؛ لاستمرار نفس الاليات السابقة، والراوية هي بنت المجتمع الرأسمالي كما استقر في تاريخ الأدب ونقده من كل الاتجاهات(٤) فهل لـدينا الآن رواية عربية حقًا تمثل ديواننا الحقيقي؟ أقول إنه رغم ما سبق أن أشرت إليـه مـن الازدهـار الواضح للرواية بالمقارنة مع غيرنا من الأنواع، ورغم أن بعض الكتاب المعاصـرين بالـذات يسعون إلى إنجاز هذه المهمة، فإنني أرى أن المعظم الأعم من الراويات المكتوبة بالعربيـة لا تمثل محتوى الشكل أو محتوى الأشكال العربية. وبالتالي فهي تظل رواية ناقلة أو مقلدة وأنهـا لن تستطيع تحقيق هويتها العربية. وهي هوية لا تتحدد في طريق واحد بالـضرورة دون أحـد أمرين: الأول هو أن تكون نتاجا لمجتمع رأسمالي حقيقي يـضمن مفهـوم الفـرد والوضـعية العقلانية والعلمانية والديمقراطية وغيرها من قيم الرأسمالية. وهذا- في تقديري- أمر مـشكوك فيه تماما. ومن ثم لا بديل من الأمر الثاني، وهو أن يدرك المبدعون العرب هذه الحقيقـة، وأن

يخرجوا عن إطار الطبقة التابعة ويلتحقوا بالطبقات الشعبية، فهناك يمكنهم أن يجدوا في معاناتها العميقة والثرية مصادر حقيقية للإبداع. وهناك فقط يستطيعون أن يتجاوزوا أزمتهم ويحققوا أدبا عربيا حقًا، وساعتها فقط سيتضح أي الأنواع هو ديوان العرب. فربما يكون هذا الديوان مخبـأ لم يكتشفه أحد بعد، تماما مثل المجتمع المتجاوز للرأسمالية، مفتوح الأفق.

---

(١) راجع دراستنا: جمهور الأدب في مصر: دعوة للدراسة، مجلة المنار العدد ٥٨ أكتوبر١٩٨٩.

(٢) سيد البحراوي: الشكل التابع كمعوق لوظيفة الأدب: مجلة أدب ونقد القاهرة يناير ١٩٨٧.

(٣) على سبيل المثال كتابنا: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث: دار شرقيات، القاهرة ١٩٩٣.

(٤) يتفق على هذا "إيان وات" في كتابه" نشأة الراوية" و"لو كاتش" في كتابه" نظرية الراوية" و"جولدمان" في كتابه" نحو علم اجتماع للروايـة" وبـاختين فـي كتاباته المختلفة، وخاصة كتابيه عن "رابليه" و"دستوفسكى"، راجع حول هذه القضية أيضا كتاب "بيير زيما" " النقد الاجتماعي" ترجمـة عايـدة لطفـي، مراجعة وتقديم أمينة رشيد وسيد البحراوي: دار الفكر للدراسات القاهرة ١٩٩١.

الواقع والواقعية في أدب نجيب محفوظ

منذ العقد الثاني من القرن العشرين، يمكننا أن نلاحظ وجودا واضحا لمصطلح " الحقيقـة" عند كتاب القصة القصيرة (والراوية بما فيها المسرح كما كان شائعا آنذاك) من أمثـال محمـد تيمور وأخيه محمود ويحيى حقي ومحمد حسين هيكل وغيرهم. وهذا المصطلح الـذي حـاول هؤلاء الكتاب أن يصفوا به توجههم الفني أو المذهبى كـان ترجمـة للمـصطلح الفرنـسي (Realisme) وقد استمرت هذه الترجمة حتى الأربعينيات حيث بدأت تتراجع أمام ترجمة جديـدة هي "الواقعية" في كتابات وترجمات نقدية للويس عوض وأحمد رشدي صـالح ومحمـد مفيـد الشوباشي ومحمد مندور وغيرهم، وفي إبداعات فنية شعرية ونثرية كان أهم أعلامها دون شـك عادل كامل ونجيب محفوظ وبعدهم كانت أجيال عدة وصفت بأنها تنتمي إلى الواقعية وما تـزال قائمة حتى الآن رغم التراجع الواضح منذ السبعينيات، ورغم الاختلافات الحادة في فهم مصطلح الواقعية لدى كل جيل من هذه الأجيال، بل ولدى كل كاتب على حـدة، وربمـا فـي المراحـل المختلفة لنفس الكاتب كما حدث بالنسبة لنجيب محفوظ نفسه.

لقد بدأ نجيب محفوظ في نشر أعماله سنة١٩٣٨ بمجموعة قصصية هي " همس الجنون"، ورغم أنها تحمل " التيمات" الأساسية التي شغلت عالم الكاتب بعد ذلك، بمـا فيهـا التيمـات " الواقعية" و" التاريخية" والهموم " الفلسفية"، فإن هيمنة التجريب ونقص التبلور الفني يقللان مـن انتماء قصص المجموعة إلى مذهب أدبي غالب؛ ومن ثم فإن أول توجه فنـي واضـح لدى نجيب محفوظ كان التوجه إلى الراوية التاريخية في أعمالـه الثلاثـة" عبـث الأقـدار" و"رادوبيس" و"كفاح طيبة" (صدرت في الفترة بين ١٩٣٩ – ١٩٤٤). في هذه الراويـات بُعـد واضح عن الواقع المعاصر الذي عاشه الكاتب إلى الماضي الفرعوني. غير أن هذا البعد لا يبدو لي أكثر من مسافة اتخذها الكاتب من الواقع، لكي يرشح له حلاً لأزمته، سواء الراهنة (آنـذاك) أو لصيرورته المستقبل.

إن نجيب محفوظ لم يكن الوحيد الذي توجه بين كتاب تلك الفترة إلى الماضي، بل إنـه أقلهم في الحقيقة، إذا تذكرنا على أحمد باكثير وعلى الجارم وعبدالحميد جودة السحار ومحمـد فريد أبو حديد ومحمد سعيد العريان ومحمد عوض محمد وعبد المنعم محمود عمرو وعادل كام، وإذا كان لبعضهم رواية واحدة أو روايتان، فإن لبعضهم أكثر من خمس عـشرة روايـة مثـل السحار أو الجارم، بحيث يمكن لنا القول بأن الراوية التاريخية كانت هي السمة الغالبة لكتابة تلك الفترة. وهي سمة ناتجة عن عاملين أساسيين: الأول هو الهروب من مواجهة القهـر البوليـسي الذي ساد مصر منذ أواخر الثلاثينيات تحت حكم أحزاب الأقلية والثاني هو البحث عن طريـق يحدد الهوية المصرية، بعد الفشل الذي بدا واضحا للحل السياسي للمشكلة الوطنية و الحاجة إلى

حل جديد، ومن هنا سيتضح لنا لماذا شغلت معظم هذه الراويات نفسها بتقديم نماذج بطولية من التاريخ القديم، سواء كان إسلاميا أو فرعونيا.

ومن بين أسماء الكُتاب المشار إليهم سابقًا يتضح أن هناك فريقين متمايزين إلى حد كبير؛ فريق لجأ إلى الماضي الإسلامي العربي، وفريق (يمثله الثلاثة أسماء الأخيرة مع نجيب محفوظ) اختار الماضي الفرعوني. وهذا التمايز كان مؤشرا واضحا للصراع الفكري الذي كان- وما زال- سائدا حول الهوية المصرية بين الإسلاميين العروبيين والمتوسطيين الفرعونيين.

غير أن نجيب محفوظ، مثل معظم هؤلاء الكتاب، لم يتلكأ كثيرا عند هذا المنعطف مع ازدياد حدة التناقضات السياسية والاجتماعية في مصر منذ سنة ١٩٤٢، حيث انهارت آخر قلاع الحل السياسي التفاوضي، بقبول حزب الوفد تشكيل الوزارة تحت الوصاية الإنجليزية في فبراير١٩٤٢. وماجت الشوارع بالمظاهرات الضخمة والعنيفة التي انتهت بتشكيل اللجنة الوطنية العليا للطلبة والعمال سنة ١٩٤٦، التي بدا واضحا أنها هي التي تقود الحياة السياسية في مصر، وتسمح بقدر أعلى من حرية الحركة والفعل والفكر؛ مما سمح لنجيب (وآخرين) وبعد أن انتهى من إحكام مهاراته الفنية في الراويات التاريخية الثلاثة، بالدخول مباشرة في معمعة الواقع في تسع روايات شكلت صلب عمل نجيب محفوظ وقيمته وشهرته وهي: القاهرة الجديدة، وخان الخليلي، وزقاق المدق، والسراب، وبداية ونهاية، وأولاد حارتنا، وبين القصرين، وقصر الشوق، والسكرية. (كتبت في الفترة من ١٩٤٥- ١٩٥٧).

وهذه الأعمال هي في الحقيقة أكثر الأعمال التي أطلقها عليها وصف المرحلة" الواقعية" في أدب نجيب محفوظ وهو حكم صحيح فعلاً، وإن كان يحتاج إلى بعض الإضافات والتعديلات، بعد التوضيح بالطبع.

ينطلق وصف هذه الأعمال بالواقعية من حقيقة أنها قامت- وقد امتلك كاتبها أعلى المهارات الروائية المحكمة في ذلك الوقت - برصد دقيق لأحوال المجتمع المصري وتناقضاته وأزماته على نحو محكم ورصين ودقيق. غير أننا نحتاج أن نرادفه بمصطلح الواقع أيضا. في هذا السياق لابد من الإشارة إلى ما أصبح معروفًا عن عالم نجيب محفوظ، ليس فقط في هذه المرحلة، بل في كل مراحله، من أن اهتمامه الأساسي كان موجها إلى فئة محددة من فئات المجتمع المصري، وهي شريحة البرجوازية الصغيرة في مدينة القاهرة بالتحديد. وإذا حاولنا أن نستقصي المشكلة الأساسية التي عالجها محفوظ في هذه الطبقة، فيمكن القول بأنها مشكلة التطلع الطبقي بصفة أساسية دون غيرها. وإذا كان في بعض الراويات ملامح للإشكاليات الفكرية والسياسية (في الثلاثية مثلاً)، أو الفلسفية (أولاد حارتنا)، أو النفسية (السراب)، فإن هذه الملامح تظل هامشية وثانوية بالنسبة للمشكلة الكبرى التي أشرنا إليها. وصحيح بالطبع أن هذه أزمة

حقيقية عاشتها- ومازالت – البرجوازية المدينية الصغيرة، وخاصة في أزمات تسمح بالثراء السريع مثل الحرب العالمية الثانية (أو لحظتنا الراهنة)، غير أن ذات الشريحة كانت تعيش في ذلك الوقت هموما أخرى كبيرة تكاد تكون نقيض هذه الهموم، أقصد الصراع الوطني/ الطبقي ضد المحتل وأعوانه. وهو نضال تجسد في المظاهرات والتجمعات والمنظمات ووصل إلى حد المقاومة المسلحة والاستشهاد.. الخ. غير أنه من الواضح أن موقف نجيب محفوظ من هذه الهموم كان شديد السلبية بل والإدانة. فهو لم يتجاهلها فقط في هذه المرحلة، بل إنه حينما تناولها بعد ذلك في "عصرالحب"١٩٨٠، كان موقفه منها موقف الإدانة الواضحة.

ليس المقصود نفي صفة الواقعية عن هذه المرحلة من إنتاج نجيب محفوظ، لأنه لم يقدم الواقع كله في رواياته واقتصر على أحد هموم شريحة واحدة من شرائح المجتمع في منطقة جغرافية محدودة؛ فليس هناك أديب أو فنان يستطيع أن يقدم هذا الواقع كله في أي عمل من الأعمال أو في مجموعة من الأعمال. فالموضوع الذي يجسده الفنان ليس هو الذي يحدد انتماءه إلى مدرسة أو مذهب فني ، وإنما الكيفية التي يرى بها هذا الموضوع ويعالجها بها على المستوى الفني. بهذا المعنى تصبح معرفة مفهوم"العلية" ضرورية لمعرفة انتماء نجيب محفوظ الحقيقي.

إن " العلية" أو" السلبية" هي أساس البنية الروائية، سواء على مستوى الحدث أو الشخصيات أو الزمان والمكان وغيرها من العناصر الفنية، والمقصود بالعلية: منطق واستراتيجية تتابع السرد في الزمان والمكان وكيفية تعامل الشخصيات مع كل هذه العناصر. من هذه الناحية يمكننا أن نلاحظ أن علية نجيب محفوظ التي تبدو تتابعية ومتسلسلة تسلسلاً محكما ومنطقيا، ليست في الحقيقة إلا علية ميكانيكية تحكمها رؤية نجيب محفوظ للبشر والحياة، وهذه الرؤية ذات الجذور الفلسفية (البرجسونية) والدينية (القدرية) تقود الأحداث وتحدد مصائر الشخصيات نحو مصير محتوم لا فكاك منه، وهذه الرؤية في تقديري رغم ثراء العالم وتنوعه بنماذج الشخصيات المتنوعة، بما فيها الشخصيات المنحرفة اجتماعيا، تبقى رؤية أخلاقية تدين المنحرف والمتطرف، وتمجد نموذج الوسط بين الثنائيات المختلفة: الجسد والروح، والعلم والدين، والمال و الشرف.. الخ ولعل النموذج الواضح الذي نجد كثيرا من التشابه معه في الراويات الأخرى هو نموذج بداية ونهاية، حيث ينتهي إلى الجحيم كل من تطرف في تطلعه وحاول تحقيق هذا التطلع بوسائل منحرفة على حساب نفسه أو على حساب الآخرين (حسن وحسنين ونفيسة) ولا يبقى سليما سوى الأم وحسين اللذين نجحا في تحقيق توازن نجيب محفوظ وصراطه المستقيم.

لو أن نجيب محفوظ اكتفي بهذا النمط من العلية لكان من الممكن أن ندرج أعماله في إطار المدرسة الطبيعية (إميل زولا.. الخ) غير أنه بهذه العلية نجح في الكشف عن تناقضات مهمة في المجتمع المصري كله، عبر تحليله لهذه الشرعية المحدودة، ومن هنا يمكن لنا أن

نضيف إلى هذه الطبيعة ما سمي بالواقعية النقدية؛ واقعية بلزاك وديكنز وغيرهم، مع تأثيرات متعددة في أعمال مفردة، كما هو الحال في التأثر الفرويدي في " السراب" على سبيل المثال.

وفي تقديري أن هذه الملامح قد سادت أعمال نجيب محفوظ في المرحلة الأخيرة بعد فترة من التنوع فرضتها ظروف الخمسينيات والستينيات، فيما سمي بالمرحلة الرمزية والتي شملت روايات"اللص الكلاب" و"السمان والخريف" و"الطريق" و"الشحاذ" و"ثرثرة فوق النيل" و"ميرامار" (كتبت فيما بين ١٩٦١- ١٩٦٧) بالإضافة إلى مجموعات هذه الفترة القصصية، وربما نضيف الهيا رواية مثل " الكرنك "١٩٧٤).

حتى في هذه المرحلة أيضا نستطيع أن نجد ملامح " الواقعية" المحفوظية، المتمثلة في منطق العلية الذي سبق توضيحه مع تنويعات واضحة في الشكل وفي الموضوعات. فرغم أن أبطال روايات هذه المرحلة الثالثة ينتمون أساسا إلى المثقفين والسياسيين، فإنهم في معظمهم لا يخرجون عن نطاق البرجوازية الصغيرة المأزومة. غير أن أزمتها هنا ليست أزمة انتماء طبقي كما كانت في المرحلة الثانية، ولكنها أزمة حرية؛ أزمتها لم تعد مع الطبقات المهيمنة اقتصاديا واجتماعيا، وإنما مع القهر السياسي الذي حل محل القهر الاجتماعي. ومن هنا ابتدع الكاتب أشكالاً أكثر معاصرة وقدرة على صياغة هذه الأزمة، كان أبرزها دون شك تعدد الأصوات في (ميرامار) والعبث في (ثرثرة فوق النيل) والذي امتد بكثافة بعد الهزيمة في مجموعات قصصية.

رغم هذا التنويع والتجديد تبقى علية محفوظ هي هي من وجهة نظري، ويبقى تحكمه واضحا في مصائر الشخصيات طبقًا لهذه العلية. فرغم تعدد الأصوات في ميرامار، فإن وجهة نظر الكاتب تظل هي حاملة الحقيقة وقادرة على فرضها على بقية الشخصيات، لتظل في إطار الراوية المونولوجية لا الراوية الديالوجية. ورغم عبثية المواقف واللغة في الثرثرة أو "تحت المظلة" تظل أقرب إلى الفن الأليجوري" الأمثولي" الذي لا تتعدد فيه مدلولات الدال، بل يمكن في النهاية تفسيرها تفسيرا واحدا لا تتعداه (نموذج عبد الناصر في قصة" الظلام" من مجموعة " تحت المظلة" مثلاً). وهذا ما ينفي عن هذه الأعمال صفة " الرمزية" بالمعنى الدقيق للمصطلح.

لاشك أن أعمال هذه المرحلة أكثر غموضا، وغوصا في نفوس البشر من أعمال المراحل السابقة، لكنها من وجهة نظري تظل أقل أهمية من أعمال المراحل السابقة، لكنها من وجهة نظري تظل أقل أهمية من أعمال المرحلة الثانية وبصفة خاصة"الثلاثية"، أما أعمال المرحلة الأخيرة (منذ بداية السبعينيات وحتى الآن) فهي عودة إلى ملامح المرحلة الثانية (دون أن تمتلك ثراءها وكثافتها الإنسانية)، والتي قدمت تشريحا مهما للمجتمع المصري في النصف الأول من القرن من وجهة نظر نجيب محفوظ، عبر شكل روائي محكم ولغة دقيقة ونافذة، وقدرة على تجسيد الشخصية النمطية والموقف، لم ينجح سواه في تلك المرحلة في إنجازها ما هو أفضل

منه. أما بعد ذلك فلا شك أن هناك العديد من الكتاب المصريين والعرب، ممن يمكن اعتبارهم منافسين حقيقيين لنجيب محفوظ سواء في إطار الواقعية أو خارجها.

*** أمين ريان:**

حافة الليل أم مدرج الصباح؟

(... أخذت أتطلع إلى ساعة الميدان الشامخة في وحدتها وأنا أحلم بمولد الفنانة الجديدة، وأخذت أقيس المسافة بين ليلتي هذه وقمة المجد." التي خيل إلى أنني أراها بقلب الميدان وتطل من فوقها لولي".

ووقفت لحظات أقوم النسمات الجارفة وتذكرت أننا في نهاية مارس الساعة التاسعة مساء.

والطبيعة صافية بعد هطول المطر حتى يكاد المرء يرى المستقبل كما يرى هذه النجـوم المتألقة.

هيه، ماذا أريد الآن؟

من أنتظر إلى جوار هذه......" التاسعة"؟

لا أحد ينتظرني في هذه الساعة ولا أنتظر أحدا في هذا العالم. ولكنني شـعرت بعاطفـة خفية، وكأنها هناك، بل هنا تنتظرنى.

عاطفة رثاء وحزن" لوفاة نجفة".

وأسفاه لك أيتها العاطفة، لن تتيسر لك المشاركة مع العالم الخارجي ولن يـشبهك فـي وحشتك سواي.

سواى في وحشتي.)

هكذا تنتهي رواية" حافة الليل" المكتوبة سنة ١٩٤٨، وفي هذه النهاية يكمن كل شيء؛ اسم الراوية، وبدايتها ، وصراعها، وأزمتها، وزمنها أيضا.

تبدأ الراوية في " ذلك الصباح القائظ من شهر يوليه"، وتنتهي عند "حافة ليل" في " نهايـة مارس". تبدأ الراوية بالراوي وصديقه شوقي رفاص وحبيبته لولي ونجفـة، وتنتهـي الراويـة بالراوي بعد أن ودع آخر هؤلاء" لولي".وهكذا يمكن القول أن "حافة ليل" نهاية الراويـة، هـي العودة إلى نقطه ما قبل بداية متضمنة في بعض سطورها، وإن كان أهمال هـذه الآفـاق فـي السطور الأخيرة يحمل- بذاته – معنى، لا يتعلق بموقف الراوي، أو رؤية المؤلف فحسب، وإنما يتعلق بالزمن؛ زمن التجربة، وزمن الكتابة.

تبدأ الراوية بالراوي" آدم" وقد عاد إلى ممارسة الفن بعد أن انقطع عنه فترة من الزمن، لأسباب لا تبدو شخصية، بقدر ما تبدو عامة، وتشكل منطقة الصراع الأساسية فـي الراويـة، الصراع بين الفن وما يتعلق به من مفاهيم وسلوكيات، والحياة وما يتعلق بها، وخاصـة الحيـاة المجسدة والتي يشغل الحب الزاوية الرئيسية فيها.

في الراوية يشغل الصراع الداخلي للفنانين المتعـددين محـورا هامـا ويـشكل إحـدى خصوصيات هذه الراوية، التي نشرت (١٩٥٤) في ظل فورة " الواقعية" التي شـغلت بالعـالم الخارجي والصراع الاجتماعي الذي لم يكن- ثمة- مفر من الانشغال به دون شك، فقد تكاتفـت مجموعة من الظروف التي حتمت هذا الانشغال، كان أبرزها دون شك احتداد النضال الـوطني ضد الاحتلال الإنجليزي وأعوانه، وضد الاحتلال الصهيوني أيضا، بالإضـافة إلـى احتـداد الصراع الطبقي فلم يكن يمكن تجاهل كل ذلك والبقاء في إطار التهويمات الذاتية المحبطة لبقايـا الرومانسية.

غير أن العالم الذي تقدمه رواية "حافة الليل" هو عالم مختلف تمام الاختلاف عن العالمين السابقين؛ عالم الواقعية، وعالم الرومانسية. يمكننا القول أنه عالم واقعي تماما، إذا أخذنا الواقعية باعتبار أنها تصوير"للعالم الخارجي". فهذه المعاناة التي عاشتها جماعة الفنانين والمثقفين طـوال عقد الأربعينيات، هي معاناة حقيقية تاريخيا، وما كتب عن حلقات الفنـانين مـن الـسرياليين و اليساريين وغيرهم شاهد صدق على ذلك. غير أن " تصوير العالم الخارجي" هنا لم يقع في أسر المنظور الميكانيكي الذي حكم الواقعية التي سادت، بمعنى أن العـالم الخـارجي- فـي هـذه الراوية- قد تحدد في شريحة اجتماعية محددة وحرص على الغوص في مشاكلها وتناقـضاتها، واستطاع – بهذا- أن يقدم التجربة الذاتية، ولكن ليس المحبطة، كما هي التجربـة الرومانـسية الأحادية، وإنما تجربة صراعية، ترى التناقضات وتغوص فيها، مقدمة- فـي النهايـة- آفاقًـا متعددة، رغم إغلاق الراوية على النحو الذي سبق أن رأيناه.

إذا كان الصراع الداخلي لشخصيات الفنانين و الموديلات، هو الصراع المـبطن لحركـة الراوية، فإن الحركة نفسها تتبدى في مجموعة من المحاور المعقدة بين الزملاء فـي المراسـم وبين الموديلات المتعددة. ثم مع لولي، التي يبدو محورها حاكما للبناء العام للرواية، فبها تبـدأ وبها تنتهي، وهي لا تختفي أبدا طوال فصول الراوية الثمانية. غير أن اعتبـار لـولي محـورا حاكما للبناء، لابد أن يُرد إلى علاقة الراوي بها، لأنه هو الخيط الناظم أو صـاحب التجربـة والمنظور الأساسي.

إن الراوي الصراعي متعدد العواطف والمشارب، والصادق مع نفسه، والذي يحمل إرث ماضيه، سواء في النظر إلى الفن، أو في محدودية العلاقات الاجتماعية، وخاصة مع المـرأة، يعود إلى الرسم بعد اعتزال، يبدو أن سببه عائد إلى تلك التناقضات. يقول سليم لنجفة مفسرا العزلة:

(أُختك أطاطة السبب، الراجل كان بيبجى المرسم في أمان الله، وبعدين من يوم ماجبتيهـا زمان بالليل وأغمي عليها قاطع الفن) ص٢٨. ومنذ أن عاد إلى الرسم تعلق قلبه بليلـى أولاً، تلك الموديل الجميلة المترفعة الحنونة والتي انتهى الأمر بها إلى الزواج من أحـد الـزملاء

وهجرة المرسم الحنون والتي انتهى الأمر بها إلى الزواج من أحد الزملاء وهجـرة المرسـم. فيتعلق بأطاطة، تلك الشخصية شبه الأسطورية "عليها عفريت" والتي ظلت طوال الوقت علـى علاقة مع العديد من الأشخاص خارج المرسم وداخله. ولكن الأمر ينتهي بها إلى الاتفاق مـع آدم على الزواج. وهو زواج لا يتم في النهاية وتهرب أطاطة من آدم مخلصة إياه من صـراعه الداخلي، وصراعه مع الزملاء الذين لا يحبذون له الزواج من موديل، وإن كان بـداخلهم هـم أنفسهم الرغبة فيها.

تربط الراوي بصديقه الأثير شوقي رفاص صداقة قديمة وعميقة، إلى درجة أن البعض اعتبرهما أخوين ولكن شوقي لا يقدم منذ بداية الراوية إلا مقترنًا بلولي..

(كان أول من بحثت عنه حال وصولي في ذلك الصباح القائظ من شـهر يوليـه.. هـو صديقي.. " شوقي خليل رفاص". فقد كنت لم أره منذ مايو المنصرم.. وأجهل أخبـاره وأخبـار حبيبته لولي.. وأنا أحيا على حبهما منذ ربيعه الأول) ص٢٥.

شوقي يحب لولي منذ صباها، وهي لم تلتفت إليه حتى تزوجت بعجوز، فبدأت تلتفت إلى شوقي وترغب في أن تعاشره معاشرة كاملة، وهو يرفض ويتعذب وينتهي الأمر بـأن يهـرب منها، مثلما هربت أطاطة من الراوي. وتنتهي الراوية بلقاء عفوي بين الراوي ولولي، لأول مرة منذ بداية الراوية، يبدو فيه أننا على وشك لقاء حقيقي بين طرفين يعرفان بعضهما جيدا، ويحتاج كل منهما حقًا إلى الآخر. بل إن هناك بوادر لتحقق هذا اللقاء العاطفي،في نهاية (السهرة)، حيث يحاول آدم أن يجذب لولي إلى دائرة الرسم، ويبدو أنها قد استجابت. محطمة بـذلك أحاديـة النهاية المطروحة في السطور الأخيرة من الراوية.

وحدة الراوي أو عزلته هي السمة الأساسية له، يحاول أن يهرب منها فيعود إليها، وبهـا تنتهي سطور الراوية الأخيرة، غير أن الحياة الاجتماعية المختفية تماما من أحداث الراوية، تطل علينا بين الحين والآخر، عبر شبابيك متعددة؛ عبر بشر خارج المرسم يدخلونه عنوة ليلاحقـوا الموديلات، وعبر لولي أيضا أو أساسا. إن زخم الحياة الخارجية، وانعكاسها علـى صـراعات الفنانين الداخلية، بما فيهم الراوي، هي التي تقمع عزلة الراوي، وتفرض عليه أن يقـدم روايـة متعددة الأصوات، رغم سيطرة صوته ومنظوره، فيصبح العالم صراعيا، وكذلك تصبح النهاية.

إن صراعية العالم قائمة في الراوية من بدايتها ، وهي تفرض نفسها في بنائها وفي لغتها، وفي كافة تفصيلاتها، وحتى في أخطائها اللغوية والأسلوبية. في الصفحة الأولى نجد (والتأكيـد من عندنا لبعض الكلمات):

(وكان صبانا أنا وشوقي رفاص.. يخلو من الربيع والحنو.. فما أن عثر على لولي حتـى غفلت عنه قسوة الدهر وابتسمت له الحياة.. و أصبحت وحدي في صحراء الجيل.. ومع ذلك فقد

كان ما يسره إلى شوقي من أسرار غرامها هو الشعاع الوحيد الذي يذكرني بشمس الحب ونور الدنيا.

وكنت أعرف أن كلاهما يعصى الأباء والأجداد والقديسين في "غرامهما البريء".. ولكنني كنت مع ذلك أتمنى اللحظة التي أبلغ فيها مبلغ شجاعتهما في المناضلة من أجل ثمرة العمر وقمة الوجود.. " ألا وهو الحب") (ص ٢٥).

إن ما يصل إلى القارئ من هاتين الفقرتين في بداية الراوية، هو في الحقيقة مجمل الصراعات الأساسية في الراوية، سواء في داخل الراوي أو بينه وبين صديقه، وبينه وبين لولي، وبين صديقه وبين لولي، وبينهم جميعا وبين جيلهم الذي ينتمون إليه. في الفقرتين تتحدد خصوصية الراوي فاقد الشجاعة ومتمنيها.. فاقد الحب/نور الحياة وراغبه. وتحدد خصوصية حب شوقي ولولي" كلاهما يعصى الأباء والاجداد والقديسين في غرامها البرئ. هذا الحب الصراعي المعذب، وغير ذلك من الصراعات (أو الأصوات المتعددة التي تحملها الجملة الواحدة، كما هو واضح من الجملة الأخيرة على سبيل المثال). وهذه الصراعات الكامنة في هذه الفقرات، لا تملك إلا أن تبث شفراتها خِفْية إلى القارئ، ولكن هذا القارئ لايستطيع فك هذه الشفرات حقًا، إلا بعد الانتهاء من قراءة الراوية.

بنية الراوية، رغم أنها تتبنى منطق التسلسل الخطي، إلا أنه ليس خطًا صاعدا، وإنما هو خط مستوٍ، يخلو من الإثارة، ومن الأحداث الجسام، ومن منطق العِلية الصارم، تتابع الوقائع والمشاعر والانفعالات، دون أن يصعد الحدث، أو تنمو (الحبكة). الأمور هكذا ملقاة على عادتها، رتيبة كما حدثت في الحياة، والخيوط التي تجمعها متعددة، ولكن بعضها قوى ومتين، وقادر على أن يسلكها في عقد واحد. ولكنه رغم أحاديته سمح لكل هذا الشتات، وكل هذه الأصوات المتناقضة المتصارعة بأن تقدم نفسها إلى العالم و إلى القارئ.

هل يمكن القول إذن بأن أمين ريان، الذي عانى معاناة الراوي (في حالة الإبداع)، كان يمتلك حقًا، بجانب قدراته الفنية المتوهجة، رؤية جدلية، أعلى من كثيرين ممن لمعت أسماؤهم في فورة الواقعية؟

أعتقد ذلك، ولهذا، أحببت هذا العمل، وسعدت بأن ينشر من جديد، ليبقى دائما عملاً جديدا وليصحح نظرتنا إلى تاريخ الراوية العربية.

فتحي غانم.. دعوة للدراسة

هذه الكلمات لا تنتمي إلى أي تصنيف معروف في الكتابات النقدية المألوفة. فهي ليست دراسة، ولا هي مقالة، ولا هي متابعة لعمل معين، ولا هي- حتى- انطباع عن الرجل وكتاباته، هي كلمات ربما كان هدفها الأول هو التعبير عن حب لكتابة فتحي غانم، وهدفها الأخير هو فتح بعض الآفاق لدراسة أعماله، التي لم تلق الحظ اللائق بها من الدراسة بعد.

يلتقي فتحي غانم مع نجيب محفوظ في عدد من الخصائص التي تميز عالم كل منهما فكل منهما اختار التركيز على المدينة، ومن بين طبقات المدينة ركز أيضا على الطبقة المتوسطة ولكن في حين شمل عالم نجيب محفوظ نماذج مختلفة من أبناء هذه الطبقة المتوسطة المدينية، اختار فتحي غانم الشريحة الأكثر فعالية وحراكًا من أبناء هذه الطبقة: أبناء البرجوازية الصغيرة من المثقفين الذين راودهم- بصفة أساسية- حلم تغيير العالم، لكن من أجل مصلحتهم هم الشخصية. وحين يكتشفون- في الطريق- أن هناك سبيلاً أقصر إلى هذه المصالح الشخصية، فإنهم يتخلون عن الطريق الأول، ويلجُون في السبل الأقصر.

هذا النموذج البشرى الذي التقطه فتحي غانم في العديد من رواياته وجسده تجسيدا دقيقًا، يعتبر في تقديري أهم النماذج البشرية المؤثرة في حياتنا السياسية والاقتصادية والاجتماعية. فهذه النماذج المؤهلة لتغيير الواقع لما تتمتع به من ذكاء وثقافة ورغبة، تتحول بسهولة، وببعض المجهود من القوي المسيطرة، إلى عدو للتغيير، إلى عدو لتقدم المجتمع، أي إلى عدو لذواتها الحقيقية التي تبقى بعد ذلك مشروخة أو محطمة، أو مقتولة برغم ما حققته – ظاهريا - من مصالح.

على هذا النحو يمكننا القول بأن فتحي غانم- برغم انحصاره في هذا النموذج- كان شديد الدقة في التصويب، فوقع على النموذج النمطي في حياتنا المعاصرة بصفة عامة، بحيث يجوز لنا القول أيضا بأنه كاتب المرحلة (والمرحلة هنا تمتد طوال نصف القرن الماضي) التي تحكم فيها وقادها هذا النموذج، والذي أدى إلى ما نحن فيه الآن، حيث يسود نمط آخر هو نمط السمسار الذي حصل على المال بسهولة وبالطرق (غير المشروعة) ويشتري به العالم. هذا النمط، برغم اختلافه عن نمط الانتهازي عند فتحي غانم، إلا أنهما أيضا يلتقيان في كثير من الخصائص، بحيث يمكننا اعتبار نمطنا المعاصر هو الامتداد الطبيعي للنمط الأول. فالسمسار ليس إلا انتهازيا أصبح تحقيق انتهازيتها أدنى وأسهل، ويباركه قطاع أوسع من المجتمع.

هذه هي الخاصية الأولى البارزة - والمعروفة- عن كتابات فتحي غانم، غير أن هذه الخاصية أقل أهمية بكثير من خاصية أخرى ربما كان أكثر خفاء، لكن دونها ما كانت تتحقق الخاصة الأولى، ولنقُل أن الخاصيتين مترابطتان ومتكاملتان، وينطلقان - معا- من اختيار الكاتب الفني/ الأيديولوجي، الذي حرص عليه طوال أعماله؛ هذه الخاصية الهامة هي الأسلوب.

ينظر النقاد ومؤرخو الرواية إلى أسلوب الرواية بوصفه واحدا من مميزاتها النوعيـة؛ أي التي تميزها عن غيرها من الأنواع الأدبية، فلأن الرواية هي النوع الأدبي الأكثر قدرة على الغوص في الحياة العادية والتقاط النمطي فيها وتقديم الصراعات الجادة التي تمتلئ بهـا، فـإن أسلوبها لابد أن يكون قادرا على تحقيق هذه الغاية، وفي ذات الوقت، عليه أن يكون قريبا مـن أسلوب (أو لغة) هذه الحياة العادية. لأن الرواية هي الفن الأوسع انتشارا وجماهيرية، فهو فـي الطبقة الوسطى، وينبغي أن يكون متاحا لكل أبنائها، بل وأن يتعداهم إلى بقية الطبقات، حتـى يستطيع أن يطوي هذه الطبقات الأخيرة تحت لواء الطبقة الوسطى صاحبة الروايـة: مبـدعتها والتي تتلقاها أيضا.

بهذا المعنى، فإن وصول الرواية إلى الاقتراب من لغة الحياة اليومية في مجتمـع مـا، يعتبر أحد المعايير التي تؤثر على هذا النوع من الأدب، في أن يصبح نوعا جديرا بمكانة النوع الأدبي الأول في هذا المجتمع، ومن ثم ترسخه بوصفه نوعا أدبيا مستقرا.

هذا الأمر مرتبط بالطبع بالمراحل الأولى من تطور نوع الرواية، أما بعد ذلـك- وكمـا حدث في المجتمعات الغربية- فإن أسلوب الرواية يمكن أن يبتعد عن أسـلوب الحيـاة العاديـة ويغترب عنها، نظرا لاغتراب كتابة الرواية عن المجتمع، واغتراب المجتمع نفسه عن نفـسه. فيصبح من الطبيعي أن تنتقل الرواية – أسلوبيا - لالتقاط هـذا الاغتـراب، وتجـسيده، بـل وممارسته أحيانًا، ومن هنا جاءت التيارات الحديثة في الرواية (الرواية الجديدة- تيار الوعي.. الخ). فيما يختص بالرواية العربية، أو المصرية بصفة خاصة، يستطيع الناقد أن يزعم أنها لـم تتجاوز بعد مرحلة النشأة. ولولا كتابات نجيب محفوظ والشرقاوي ويوسف إدريس، ثـم- ثـم بصفة خاصة- فتحي غانم لكان ممكنًا الزعم بأنها لم تنشأ بعد. وهنا تكمن أهمية أسلوب فتحـي غانم بصفة أساسية. لأنه قادر على تقديم كل ما يمكن للرواية أن تقدمه، بأسلوب سهل وبـسيط غير متأبٍ على القارئ العادي. وعلى ذلك فهو واحد من الدعائم الأساسية التي مكنت الروايـة من أن تثبت لنفسها حق الوجود في الحياة العربية.

وفي تقديري أن هناك مجموعة من العوامل التي توفرت في كتابة فتحي غانم وأهلته لهذه الأهمية، منها- أولاً- أنه يترك الحياة تتكلم وبمعنى آخر، فإنه يجتهد في الأختفاء بقدر الإمكان. فهو نفسه موجود في معظم رواياته وإن كانت تجربته الشخصية الفنية ماثلة بالطبع في كل حنايا العمل. شخصياته هي التي تتكلم وتتحرك وتُبدي نفسها من الخارج ومن الداخل. ومنطق سـير الأحداث منطلق- تماما- من سير الحياة العادية المألوفة التي لا مفاجآت فيها ولا مصادفات ولا افتعال. وهنا يتميز فتحي غانم عمن يفرضون خططهم المسبقة على العمل، و تبدو هذه المـسألة محكمة ومتحكمة سواء بشكل مباشر أو غير مباشر. عند فتحي غانم لاتشعر أنه يفعل ذلك، وأنه في النهاية يفكر ويختار، ولكن من الواضح أن فكره واختياره غير منفصل- أو مغترب- عـن الحياة.

من هذه العوامل- أيضا- خصائص استخدامه للغة (أي الأسلوب)، سواء فـي اللفـظ أو التركيب الصغير (الجملة)، أو الكبير (الفقرة)، أو الأكبر (أي ترتيـب الفقـرات فـي فـصول، والفصول في الرواية). لكن خصوصية فتحي غانم أن السهولة والبساطة هي سمة عند الكثيـر من الكتاب المعاصرين له (ومنهم إحسان عبد القدوس على سبيل المثال) وقد يمكـن القـول أن العمل بالصحافة هو أحد الأسباب الرئيسية في تحقيق هذه الخصوصية (وهذا أمر يحتاج إلـى دراسة معمقة لكتابنا الذين عملوا بالصحافة، وبصفة خاصة في مدرسة روز اليوسف).الأسلوب البسيط لم يعن بالنسبة له السذاجة أو السطحية، واستطاع أن يستخدم هذا الأسلوب البسيط لتقديم الصراعات العميقة سواء في المجتمع أو في النفس البشرية وهو- بهذا يكون واحدا من القلائـل الذين استطاعوا أن يكتشفوا محتوى شكل اللغة العادية أو لغة الحياة العادية اليومية، أي القـيم الجمالية التي تحتويها هذه اللغة باختيارها لألفاظ دون غيرها، ولتركيبات دون غيرها. وهذه القيم ليست كافية بالطبع في اللغة نفسها، وإنما هي مستمدة من المتكلمين أي مـن الـشارع ومـن الجمهور؛ ولذلك من الطبيعي أن تصل إلى هذا الجمهور و إلى الشارع.

وفي الوقت الذي سخر فيه إحسان عبدالقدوس أحساسه بهذه اللغة في سبيل تحقيق التـدني بذوق القارئ و إمتاعه متعة ساذجة، نجد أن فتحي غانم قد استفاد منها لتحقيق الـوعي بالعـالم وتناقضاته، ومن ثم الارتقاء بالذوق والجمال. وهذه قضية أخرى تحتاج إلى دراسـة أعمـق وأكثر تفصيلاً.

إن هذه العوامل، وغيرها، هي في الحقيقة نتاج لعلاقة الكاتب بالحياة ورؤيته إزاءهـا. أي بمعنى آخر قدرته على الاتصال الدائم بالبشر ومعاناتها لتجاربهم ومشاكلهم، ورغبته الدائمة في أن يساعدهم على أن يكونوا أفضل، والأهم من ذلك حسه الشفاف فـي إدراك الوسـائل التـي تجعلهم قريبين منه وتجعله قريبا منهم، عبر معرفته بالشفرات الخفية التي تنبعث من أسلوبهم في الحياة، وتوظيف هذه المعرفة في الوصول إليهم وتوصيلهم إليه.. إلى عمقه ووعيه.

مرة أخرى، هذه كلمات لا تليق بفتحي غانم، ولكنها دعوة لإنجاز دراسات تليق به.

* الطيب صالح:

موسم الهجرة إلى الشمال

قراءة جديدة

في العام الجامعي ١٩٨٥- ١٩٨٦ اخترت رواية الطيب صالح" موسم الهجرة إلى الشمال "لأدرسها ضمن مجموعة من النصوص الأدبية الحديثة لطلاب وطالبات السنة الرابعة بقسمي اللغة الفرنسية واللغة الألمانية. ولقد مست الرواية في نفوس الدارسين ما دفعهم إلى الغوص بأعماقها وتقديم تحليلات متميزة استفدت أنا شخصيا منها واستمتعت بها. ولكن قبل إن ننتهي من تدريس الرواية، كان قد وصل إلى علم رئيس الجامعة خبر أنني أدرس للطلاب رواية إباحية؛ فاستدعاني، وكنت على معرفة طيبة به. لكنه فاجأني بوجه غاضب وأظهر لي الصفحات التي تتحدث فيها بنت المجذوب بألفاظ جنسية صريحة وسألني هل أقرأ هذه الألفاظ أمام الطالبات؟

حاولت أن أوضح له صلة هذه الصفحات ببقية الرواية وأهميتها في بنائها، لكنه رفض وأصر على حذف الرواية من المقرر. واتسعت دائرة المشكلة وتدخلت بعض الصحف وكادت الأمور تتعقد لولا حكمة قسم اللغة العربية وتماسكه وإصراره على أهمية الرواية في الأدب العربي وأهمية أن يقرأها الطلاب.

وتكرر الهجوم على الرواية عدة مرات بعد ذلك، وكان آخرها في العام قبل الماضي، حينما قررت الحكومة السودانية مصادرتها. وطوال هذه الفترة كنت أسعى إلى فهم مبررات الهجوم على الرواية، ومبررات إعجابي بقيمتها الفنية باعتبارها واحدة من الراويات العربية. ومن أجل هذا الفهم أكتب هذه القراءة الجديدة.

قد يكون ضروريا أن نبدأ بنفي التصور السائد عن الرواية بوصفها تجسيدا لتجربة الصراع بين الشرق والغرب. فرغم أن هذا الصراع قائم في الرواية وحاد ويمثل عمقًا من أعماقها، فإنه- من وجهة نظري- ليس إلا صدى لصراع آخر أبعد وأكثر غورا في داخل الرواية وخارجها، أي صراع في المجتمع السوداني ذاته. وبالإضافة إلى ذلك، فإنه - على مستوى بناء الرواية - ليس هو الصراع الظاهر أو الواضح، بقدر ما كان الصراع صراعا بين شخصين هما الراوي ومصطفى سعيد، أحدهما يمثل الشرق والآخر يمثل الغرب، ورغم ميل الأول إلى الشرق والثاني إلى الغرب إلا أننا نفضل أن ننطلق في فهم الرواية وتحليلها من نص الرواية دون أن نفرض عليه شيئًا من الخارج.

تبدأ الرواية بالراوي وقد عاد من إنجلترا بعد أن قضى سبع سنوات في أوربا وإنجلترا تعلم خلالها. ومن الواضح في الفصل الأول أنه سعيد بالعودة من نظرته خلال النافذة إلى

النخلة، إذ علم أن الحياة لاتزال بخير، (أنظر إلى جذعها القوي المعتدل، و إلى عروقها الضاربة في الأرض، و إلى الجريد الأخضر المتهدل فوق هامتها، فأحس بالطمأنينة، أحس أنني لست ريشة في مهب الريح، ولكني مثل تلك النخلة، مخلوق له أهل، له جذور له هدف)[1] ويفرض علينا مثل هذا النص أن نقرأ ما وراءه وهو واضح على أية حال، فقد كان الراوي مهددا بفقدان هذه الأصالة والجذور الثابتة (حين كان في الخارج) وهو سعيد حين عاد إليها ووجدها كما هي. غيرأن هذه السعادة لا تدوم. ففي الصفحة الثانية من الراوية مباشرة يبدأ التوتر والقلق (فنيا ومعنويا) لأن الراوي يكتشف أنه من بين المستقبلين شخصا لا يعرفه، وتبدأ رحلة التعرف على هذا الشخص "مصطفى سعيد" ولا تنتهي حتى نهاية الراوية.

هل هذا الشخص الكائن موضوعيا، وله قصة وأحداث هي أكثر الأحداث أهمية وإثارة في الراوية، هو بالفعل شخص له هذا الاستقلال؟ أم أنه ليس سوى وجه يطل على الراوي من داخله، ويخرج من هذا الداخل ليتجسد واضحا ومستقلاً، كي تكون له القدرة على الحركة الروائية البعيدة - تكنيكيا- عن رصد التأملات أو الحوار الداخلي الطويل... الخ، ولكي يبتعد حكم المتلقي عليه عن شخص الراوي، المؤلف نفسه، إلى إحدى الشخصيات في الراوية؟.

لننظر مثلاً في هذا النص المهم الذي يصف واحدة من أهم لحظات الصراع في الراوية.. لحظة اقتحام السر.. سر مصطفى سعيد:

(أدرت المفتاح في الباب فانفتح دون مشقة. استقبلتني رطوبة من الداخل ورائحة مثل ذكرى قديمة. إنني أعرف هذه الرائحة" رائحة الصندل والسند. وتحسست الطريق بأطراف أصابعى على الحيطان. اصطدمت بزجاج نافذة. فتحت مصاريع الزجاج وفتحت مصاريع الخشب. فتحت نافذة أخرى وثالثة. ولكن لم يدخل من الخارج سوى مزيد من الظلام. أوقدت ثقابا. وقع الضوء على عيني كوقع الانفجار. وخرج من الظلام وجه عابس زاما شفتيه أعرفه ولكنني لم أعد أذكره. وخطوت نحوه في حقد. إنه غريمي، مصطفى سعيد. صار للوجه رقبة، وللرقبة كتفان وصدر ثم قامة وساقان. ووجدتني أقف أمام نفسي وجها لوجه. هذا ليس مصطفى سعيد. إنها صورتي تَعْبُسُ في وجهي من المرآة[٢].

إن هذا النص بالغ الخطورة، لأنه كما قلت يصف أهم حركة في صراع الراوية كلها... حركة اقتحام الراوي لحجرة مصطفى سعيد، تلك الحجرة التي عهد بمفاتيحها إليه قبل اختفائه (وليس موته بالضرورة)، ولكن الراوي أجل هذه اللحظة كثيرا جدا، ولم يفعل ذلك إلا بعد أن هزم في المعركة الأساسية التي كان يستطيع فيها أن يختار وأن يقرر وأن يفعل- أي معركة زواج حسنة بنت محمود- أرملة مصطفى سعيد.

إن مصطفى سعيد لم يختف من الراوية، وإن كان قد اختفي جسديا، وليس من المؤكد أن يكون قد مات غرقًا أو انتحارا، ففي رسالته إلى الراوي يقول (إنني لا أدري أي العملين أكثر أنانية، بقائي أم ذهابي. ومهما يكن فإنه لا حيلة لي، ولعلك تدري قصدي إذا عدت بذاكرتك إلى ما قلته لك تلك الليلة. لا جدوى من خداع النفس. ذلك النداء البعيد لا يزال يتردد في أذني. وقد ظننت أن حياتي وزواجي هنا سيسكتانه، ولكن لعلي خلقت هكذا، أو أن مصيري هكذا، مهما يكن معنى ذلك، لا أدري.. إنني أعرف بعقلي ما يجب فعله، الأمر الذي جربته في هذه القرية، مع هؤلاء القوم السعداء. ولكن أشياء مبهمة في روحي وفي دمي تدفعني إلى مناطق بعيدة تتراءى لي ولا يمكن تجاهلها. واحسرتي إذا نشأ ولداي، أحدهما أو كلاهما، وفيهما جرثومة هذه العدوى، عدوى الرحيل. إنني أحملك الأمانة لأنني لمحت فيك صورة عن جدك، لا أدري متى أذهب يا صديقي، ولكنني أحس أن ساعة الرحيل قد أزفت، فوداعا)[٣]

إن الراوي مصمم - في نفس الصفحة[٤] - على أن يفهم رسالة مصطفى سعيد على أنه قرر أن يموت أو أنه قد غرق في الطوفان، بينما النص يعطى احتمالاً آخر يشير إليه مصطلح الرحيل والذهاب، والإشارة إلى المفارقة بين ما يعرفه مصطفى بالفعل من ضرورة البقاء وبين ما تحن إليه روحه. وأقرب التفسيرات لما تحن إليه روحه هو الرحيل، وحتى لو كان الموت محتملاً كتفسير، فليس الموت في الجنوب وإنما الموت في الشمال، حيث الروح التي مثلها له الإنجليز (رغم ماديتهم وعنفهم، ومهما كانت التناقضات) منذ التقطه الناظر على ظهر حصانه ليذهب به إلى المدرسة، ومنذ تلقته مسز روبنسن في القاهرة وظلت له أقرب إلى الأم حتى بعد اختفائه كما يتضح في رسالتها للراوي.

وعلى أية حال، فمن الواضح في بناء الراوية أن اختفاء مصطفى سعيد الجسدي، لم ينه دوره في الراوية، وإنما بقي ممثلاً في تراثه الذي عهد به إلى الراوي.. الحجرة والأولاد والزوجة.. ولقد أخذ الراوي يرعى هذا التراث فاحتفل بختان الولدين وزار الزوجة وقد علم أن "ود الريس" يرغب في أن يتزوجها، وعرض عليها الأمر فرفضت، وشعر في رفضها بأنه ليس ولاء لزوجها فحسب، وإنما نوع من الحنين الخفي له هو شخصيا، أشار إليه المحجوب من قبل حين قال له" لماذا لا تتزوجها؟")[٥]

وبدأ يشعر بحبها يغزوه ويتملكه[٦] ولكنه لم يتخذ قرارا ولم يختر، وسافر إلى عمله في الخرطوم، حتى جاءه خبر قتل حُسنة لـ" ود الريس" ومقتلها أيضا. عاد إلى البلدة منزعجا ومؤنبا نفسه لأنه لم يختر ولم يقرر ولم يفعل، و أنه هزم، وأنه لم يستطع أن يكون على قدر الأمانة التي عهد إليه بها مصطفى سعيد. ليس فقط أمانة الزوجة والأولاد والحجرة وإنما أمانة القيم التي مثلها ومارسها مصطفى سعيد: أن يختار بإرادته ويقرر ويفعل ما يريد.

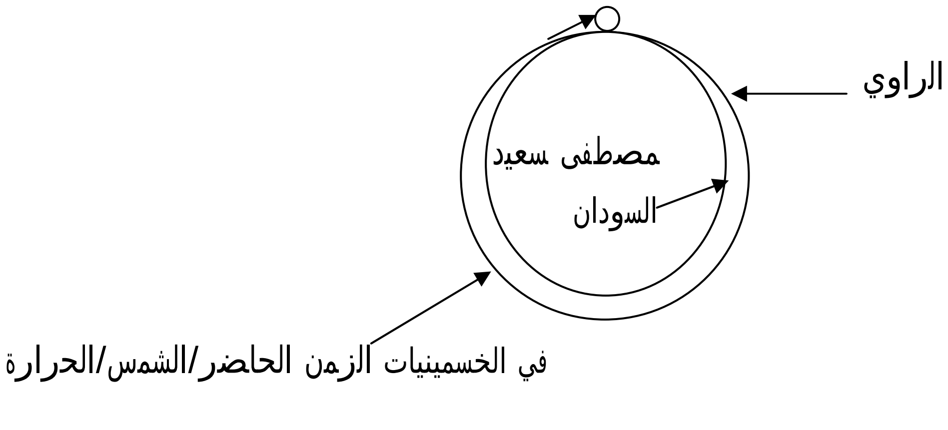
ولم ينجح الراوي في تحقيق ذلك. فقد كانت الأمانة عنيفة في تناقضاتها بل مدمرة وهذا ما أحدثته قيم مصطفى سعيد فيه هو نفسه (أي مصطفى) وفي زوجته التي قررت أن تعيشها وتمارسها فانتهت بمذبحة فاضحة شبيهة بما فعله مصطفى نفسه مع جين موريس.

لم يستطع الراوي أن يغير من نفسه ليحقق هذا الطريق الذي كان يرجوه ويحلم به."إنني أبتدئ من حيث انتهى مصطفى سعيد، إلا أنه على الأقل قد اختار، وأنا لم أختر شيئًا. لو أنني قلت لها الحقيقة لعلها لم تكن تفعل ما فعلت وخسرت الحرب لأنني لم أعلم ولم أختر... أنا الآن وحدي لا مهرب، لا ملاذ، لا ضمان. عالمي كان عريضا في الخارج، الآن قد تقلص وارتد على أعقابه حتى صرت العالم أنا ولا عالم غيري. أين إذن الجذور الضاربة في القدم؟"[٧]

لقد هزم الراوي وتزعزع موقفه الذي كان له حين عاد من أوربا، أصبح الآن وحيدا مهزوما، لم يهزمه المجتمع أو تقاليده في اللحظة الراهنة، وإنما هزمه تكوينه الداخلي وخوفه من مصطفى سعيد، وهو أيضا داخله، كما لعله قد تأكد خلال النصوص الكثيرة السابقة. بقي له من مصطفى سعيد عنصر واحد هو الحجرة. لم يفتحها بعد وقد جاء ميقات فتحها والتعرف على ما فيها... على الداخل.. على نفسه. وهنا تأتي أهمية النص الهام الذي نقلناه من قبل. لقد بدا التوحد كاملاً وانكشف القناع. إن الراوي يبحث عن ذاته، يريد أن يعرفها لكي يحسم التناقض الرئيسي الذي يعتمل بداخله ويرمز للتناقض القائم في الواقع السوداني في الخمسينيات والستينيات.

إن بنية الراوية تؤكد ما سبق استنتاجه من أن مصطفى سعيد ليس إلا وجها من وجوه الراوي، وأن التناقض ليس إلا تناقضا داخليا في نفس الراوي، يمثل مصطفى سعيد أحد قطبيه، ويمثل الواقع السوداني وبالذات في القرية قطبه الآخر، وكلاهما تجسيد رمزي لما يعتمل في نفس الراوي من تناقضات بين القيم التقليدية بثباتها الممتد، والقيم الغربية بتناقضاتها القاتلة.

تقوم بنية الراوية على ما يمكن تسميته بالراوية داخل الراوية، ولكل من الراويتين عناصرها المحددة المستقلة: الشخصيات والزمان والمكان والتقنيات اللغوية، بحيث يمكننا أن نصور هذه البنية بدائرتين متماستين إحداهما داخل الأخرى.



دائرتان تنطلقان من نقطة زمانية ومكانية واحدة هي القرية السودانية في لحظة عودة الراوي من أوربا. ثم تبدأ كل من القصتين في طريق. قصة مصطفى سعيد (أو الراوي نفسه) في أوربا وتسير نحو الماضي، وقصة الراوي (الوجه الصراعي له) وتسير نحو المستقبل من منطلق الحاضر، وتسير كل من القصتين في شبه استقلال عن الأخرى، ولكنهما تتقاطعان في كثير من المواقع حتى نهاية قصة مصطفى سعيد في نهاية الفصل التاسع وتعود القصة الأكبر، قصة الراوي ذاته، وتنتهي بأن تكتمل الدائرة في نهاية الراوية (الفصل العاشر) بالعودة إلى نفس نقطة البداية كما سنشير فيما بعد.

يمكننا إذن القول بأن الصفة الأساسية (أو الحبكة الأساسية) هي الحبكة الأوسع التي تدور في الزمن الحاضر في السودان، ويتأكد هذا حين نلاحظ أن تقنية الحوار في الراوية (وهي تقنية مهمة) لا تستخدم في الحبكة الأصغر (أو مصطفى سعيد في أوربا في الماضي) وإنما أساسا تستخدم للتعبيرعن الصراع في الحاضر في السودان، هذا بينما تستخدم التقنيات الأخرى: السرد والوصف في كل من الراويتين معا.

وكل هذا يؤكد ما نسميه بدائرية البناء في هذه الراوية، ولكن هل تنطبق هذه الدائرية على حركة الصراع، ومن ثم على رؤية الراوية؟ إن هذا يستدعي تحليل الفصل الأخير الذي يحتل أهمية خاصة في فهم نهاية الصراع الذي سبق أن قلنا أنه ليس صراعا بين الشرق والغرب، وإنما هو صراع بين الراوي وذاته، يعكس صراع المجتمع السوداني بعد جلاء الاستعمار.. صراع من أجل اكتشاف الذات ومعرفتها وحل التناقضات بين الخصائص الجوهرية لهذا المجتمع وبين الخصائص التي زرعها الاستعمار أثناء تواجده، والتي يمكن أن يمثلها مصطفى سعيد خير تمثيل، ونقصد قيم الفردية والعقل الميكانيكي وعدم الانتماء والعنف في مقابل قيم الجماعية والعاطفية والارتباط بالأرض والتسامح .. الخ

ولكي تكتمل الصورة لابد أن ندرك أن هذا الصراع يدور في داخل الراوي الذي يمثل شريحة من الطبقة الوسطى السودانية التي تقع ممزقة بين انتمائها التقليدي للقيم السودانية، وبين القيم الأوروبية التي تربت عليها، وما تنطوي عليه أيضا من سلوكيات محددة يشير إليها الراوي حين يتحدث عن خطة الإنجليز في تعليم الموظفين السودانيين ونمط العلاقات التي يقيمونها معهم، والتي يسعون إلى إقامتها بينهم وبين المواطنين السودانيين، ليصبحوا في النهاية قاهرين للمواطنين مقهورين من قبل الإنجليز.

على هذا النحو، فإن رمز الشمال ورمز الجنوب في هذه الراوية، لايصبح لهما فقط دلالة أوربا والسودان أو الشرق والغرب، وإنما أيضا يمكننا أن نعطيها دلالات الخرطوم حيث وظيفة الراوي (في الشمال) والقرية والأصول في الجنوب.وعلى هذا يمكننا أن نتابع حركة الراوي في النهر في الفصل الأخير.

نزل الراوي إلى النهر بعد أن خرج من حجرة مصطفى سعيد، دون أن يحرقها ودون أن يلقي المفتاح في النهر. نزل النهر وأخذ يسبح نحو الشمال حتى تعب وكاد يغرق، وحين أفاق:" تلفت يمنةً ويُسرة فإذا أنا في منتصف الطريق بين الشمال والجنوب.لن أستطع المضي ولن أستطيع العودة. انقلبت على ظهري وظللت ساكنًا... في لحظة لا أدري هل طالت أم قصرت تحول دوي النهر إلى ضوضاء مجلجلة، وفي اللحظة عينها لمع ضوء حاد كأنه لمع برق. ثم ساد السكون والظلام فترة لا أعلم طولها، بعدها لمحت السماء تبعد وتقترب والشاطئ يعلو ويهبط. وأحسست فجأة برغبة جارفة إلى سيجارة... كان ذهني قد صفا حينئذ. وتحددت علاقتي بالنهر. إنني طافٍ فوق الماء ولكنني لست جزءا منه. فكرت أنني إذا مت في تلك اللحظة فإنني أكون قد مت كما ولدت، دون إرادتي. طول حياتي لم أختر ولم أقرر. إنني أقرر الآن أنني أختار الحياة. سأحيا لأن ثمة أناسا قليلين أحب أن أبقى معهم أطول وقت ممكن ولأن على و اجبات يجب أن أؤديها، لا يعنيني إن كان للحياة معنى أو لم يكن لها معنى. وإذا كنت لا أستطيع أن أغفر فسأحاول أن أنسى. سأحيا بالقوة والمكر. وحركت قدمي وذراعي بصعوبة وعنف حتى صارت قامتي كلها فوق الماء. وبكل ما بقيت لي من طاقة صرخت، وكأنني ممثل هزلي يصيح في مسرح: النجدة. النجدة"(٨)

في هذا النص المهم يتخذ النهر دلالات رمزية قوية، فهو يمكن أن يكون المطهر أو المختبر، كما يمكن أن يكون لحظة السديم التي تتخلق فيها الأشياء. ينزل الراوي إلى النهر ويتجه نحو الشمال ولكنه يكاد يغرق في منتصف الطريق، تكاد قوى النهر الهدامة تشده إلى أسفل وهو يستسلم ولكن قوى التيار تدفعه إلى الشاطئ الجنوبي، ثم يعود إليه الوعي ليدرك أنه طاف فوق النهر وليس جزءا منه (الحياة) ويقرر أن يختار الحياة لا أن يستسلم للموت دون إرادة أو اختيار، إنه الآن يقرر أن يختار الحياة. فهل هو الذي اختار فعلاً أم أنه رغم ادعائه قد أجبر على أن يتجه إلى الجنوب (بفعل التيار) وحتى إذا كان قد اختار فعلى أي أساس قد اختار؟.

١- ولأن عليه واجبات يجب أن يبقى معهم أطول وقت ممكن.
٢- ولأن عليه واجبات يجب أن يؤديها.
٣- لايعنيني إن كان للحياة معنى أم لم يكن لها معنى.
٤- إذا كنت لا أستطيع أن أغفر فسأحاول أن أنسى.
٥- سأحيا بالقوة والمكر.

هذه هي منظومة القيم الأساسية التي اختارها الراوي لحياته المستقبلية.

وهي، كما هو واضح، منظومة تجمع بعض القيم التقليدية (حب الناس والواجب والتسامح وعدم الإصرار على التفلسف)، والقيم الرأسمالية (مبدأ الأختيار في حد ذاته. القوة والمكر) وهذه الأخيرة تؤكد أن اختيار بعض القيم التقليدية لا يعني الانتماء إليها تماما، فهو طاف فوق الماء وليس جزءا منه. وهو في النهاية يدرك أنه يطاب النجدة مثل ممثل هزلي غير صادق، لأن الحل الذي اختاره ليس إلا حلاً ملفقًا متناقضا، فكيف يمكن الجمع بين القوة والمكر وحب الناس والواجب إزاءهم والقدرة على الغفران أو النسيان.

في مقابل هذه المنظومة تقدم الراوية نسقًا آخر من القيم، هو نسق محجوب وجماعته، فهم صفوة مجتمع القرية الخادمون له والمتبنون لقيمه، وهم ينظرون إلى الموظفين (الذين يمثلهم الراوي) باعتبارهم مجرد أدوات للسلطة وزوائد لا نفع فيها لمجتمع القرية أو غيره، والراوي يوافق على هذا التصور ويرده إلى جذوره في فعل الاستعمار الذي أشرنا إليه من قبل، ولكنه لا يستطيع أن يفعل شيئًا، لأن بداخله هذا الصراع بين القيم التقليدية التي نماها فيه المجتمع التقليدي والقيم الغربية التي زرعها فيه الاستعمار.

"تحول محجوب إلى طاقة فعالة في البلد، فهو اليوم رئيس للجنة المشروع الزراعي، والجمعية التعاونية، وهو عضو في لجنة الشفخانة التي كادت تتم، وهو على رأس كل وفد يقوم إلى مركز المديرية لرفع التظلمات، وحين جاء الاستقلال أصبح محجوب من زعماء الحزب الوطني الاشتراكي الديمقراطي في البلد. كنا أحيانًا نتذكر أيام طفولتنا في القرية فيقول لي:" لكي أنظر أين أنت الآن وأين أنا. أنت صرت موظفًا كبيرا في الحكومة وأنا مزارع في هذه البلدة المقطوعة".

وأقول له بإعجاب حقيقي:" أنت الذي نجحت لا أنا، لأنك تؤثر على الحياة الحقيقية في القطر. أما نحن فموظفون لا نقدم ولا نؤخر. الناس أمثالك هم الورثاء الشرعيون للسلطة. أنتم عصب الحياة. أنتم ملح الأرض؟(٩)

ولقد مثل مصطفى سعيد أثناء حياته في القرية نموذجا للعمل الفعال المستفيد من القوانين الاقتصادية العلمية التي تعلمها في أوربا وفي نفس الوقت غير المتجاهل لقيم القرية ومبادئها. غير أن هذا النموذج لم يكن له أن يستمر. أو لم يسمح له الكاتب بأن يستمر مشيرا إلى أن هذا التواؤم غير صحيح أو مازال غير ممكن... ومازال التئام الصراع غير وارد، طالما أن المستضعفين في الأرض لم يصلوا إلى الحكم بعد، وطالما أن الاستعمار لم ينته حقًا من دواخل البشر المستعمرين على المستوى الذهني، بغض النظرعن خروج قوات المحتل.

إن جرثومة الاستعمار لم تتوقف عند مصطفى سعيد الذي شُوهت سيكولوجيته بين الاستسلام والرغبة في المقاومة التي تحولت إلى حقد ورغبة في الانتقام المزيف عبر الجنس، والذي هُزم فيه في النهاية على يد جين موريس، و إنما امتدت هذه الجرثومة إلى كل من تعامل

مع المجتمع الأوروبي، وبصفة خاصة الراوي وحُسنة بنت محمود، ورغم أن مصير الراوي لم ينته إلى الموت كمصير حسنة، الا أنه ظل ميتًا بفعل فقدان القدرة على حياة اكتشاف الـذات الحقيقية، والقدرة على ممارسة الفعل الحقيقي في حياة مجتمعه؛ لأنه ظل متمزقًـا بـين القـيم التقليدية وقيم الحرية الفردية التي تعلمها- قسرا- من مصطفى سعيد، وتعلمها كلاهما - عنوةً - من المحتل الأجنبى. وبالتالي يستحيل تحقيقها في مجتمع تقليدي لم يتم تحديثه تحديثًا حقيقيا.

بهذا المعنى تنجح الراوية نجاحا باهرا في تقديم أزمة الطبقة الوسطى الحديثة في المجتمع السوداني، وفي كل المجتمعات المستعمرة، وتمسك بتلابيب هذه الأزمة في أعماقها السيكولوجية والعقلية والوجدانية وليس على مستوى السلوك الظاهري، ولكي تفعل ذلك فقد كان عليها أن تقدم بأكبر قدر ممكن من الموضوعية والتفاصيل الحياة الأخرى للبشر العاديين في معيشتهم وقـيمهم وعاداتهم وأخلاقهم وحتى مبادئهم التي يعيشونها باعتياد تام لأنها جزء من حياتهم. وهـم بهـذه الحياة لا يعيشون أزمة على المستوى السطحي، مستوى الحياة الماديـة المتعثـرة، وهـا هـم يحاولون، أو بعضهم على الأقل، أن يحسنوا من شروط هذه الحياة المتعثرة، وها هم يحـاولون، أو بعضهم على الأقل أن يحسنوا من شروط هذه الحياة بصبر وأنـاة وهـدوء، دون عنـف أو مفاجأة، وفي حدود إمكانياتهم الداخلية قدر الإمكان.

وفي هذا السياق، فإنهم حريصون على احتواء حالات العنف التي تأتيهم من الخارج وتكاد تمزقهم من الداخل، وهم لا يملكون إزاء هذه الحالات من قبل الأسلحة المضادة إلا ثقـتهم فـي أنفسهم وفي قيمهم وقدرتهم على الصبر والاحتمال والتهكم والتجاوز.

في هذا الإطار لا تكون التقنيات التي استخدمها المؤلف في روايته مجرد وسائل فنيه، بل هي جزء من هذه القيم وهذه الحياة اليومية.

فالشعر الشعبي ومنطق الحكي المعتاد والحوارات العامية ووصـف سـهرات الأنـس و النكات البذيئة والجمل الفاضحة، ليست وسائل تزيين أو تقديم سياحي لحياة هؤلاء البشر، وإنمـا هي ضرورة لفهم البساطة المركبة التي يعيشونها في مقابل التركيب التناقضي المـأزوم لمـن مستهم جرثومة الاستعمار من أبناء الطبقة الوسطى. وبهذا وحـده نـستطيع أن نفهـم الهجـوم المتكرر من بعض أبناء هذه الطبقة سواء في السودان أو خارجها على هذه الراوية باعتبارهـا إباحية وخارجة على الأخلاق، في حين أنها لا تخرج إلا على لا أخلاقياتهم هم، حـين تفـضح تناقضهم وزيفهم. والدليل الواضح على ذلك أن الاعتراض لا يأتي على مـشاهد الجـنس مـع الأوربيات، وإنما على ألفاظ بنت المجذوب الجنسية التي لا تثير إلا الـتهكم والـسخرية ولـيس الشهوة.

دفاعًا عن الراوية (التقليدية)

قراءة في رواية " الوارثون"

"الوارثون" هي الراوية الثانية للدكتور خليل حسن خليل، بعد روايته الأولى" الوسية". وصدور هذه الراوية، بعد رواية فكري الخولي" الرحلة" يمثل حدثًا مهما، لأنه يعلن بروز اتجاه روائي جديد/قديم في الراوية المصرية المعاصرة. قديم لأن بنيته تقليدية ويمكن أن يكون له نماذج شبيهة من قبل عند المؤلف، وعند غيره. وجديد لأنه يبرز مصارعا التيارات الراهنة الغالبة على الراوية المصرية، والعربية، المسماة بالراوية الجديدة.

وأهمية هذه الراوية تكمن في أنه رغم تقليدية البناء وعدم الاهتمام باللعب الشكلي بوصفه قيمة في ذاته، يمكن أن يكون لدينا رواية على درجة عالية من الفنية، تحقق الوظائف المرتجاه من عمل أدبي: المتعة والمعرفة الناتجتين من التعمق في الذات والواقع، حيث لايبح الانفصال بينهما هو السمة الجوهرية بل الصراع الفعال والإيجابي.

إننا منذ فترة طويلة قد افتقدنا، في روايتنا الإنسان الفاعل، الإنسان الذي يعاني معاناة شديدة واضطهادا قاسيا متنوعا وعلى مختلف المستويات، ومع ذلك يظل يمتلك القدرة على الرفض وعلى الفعل الإيجابي في مواجهة هذه المعاناة وهذا القمع، بحيث تتحقق المعادلة الإنسانية الصحيحة بين القوة والضعف، الاستسلام والصمود، وهي المعادلة التي تعنى. معرفة الحياة وقوانينها. معرفة قانون تحقيق الحرية عبر قهر الضرورة.

إن ما سبق لا يعني أن روايتنا المعاصرة لا تحقق هذه المفاهيم. فهي تحقق ذات الوعي ولكن بمنهج مختلف، منهج يعرض على المتلقي الجانب السلبي (وهو واقعي تماما) في حياة الإنسان، لكي تدفعه إلى أن يبرز مدافعا ومواجها له. غير أن هذا المنهج قد ينجح وقد يفشل، كما أن شروط التلقي تصبح.هنا. هي العنصر الحاكم والفعال. أكثر من شروط المبدع؛ وأقصد هنا حدود المتلقين التعليمية والمعرفية بل والسياسية أيضا.

أردت أن أقول في الفقرات السابقة، أننا نشهد مع هذه الراوية بطلاً مختلفًا ، يمكننا أن نسميه البطل الإيجابي في مواجهة البطلين الأشكالي والضد اللذين يشغلان المساحة الأساسية في روايتنا المعاصرة. ولكن لابد من الاحتراز هنا حول معنى إيجابية البطل في " الوارثون". ذلك أنه ليس بطلاً مسطحا وفعالاً ومنتصرا بالضرورة وفي كل المواقف. لكنه بطل يمتلك القدرة على المواجهة كما يمتلك المعرفة بضرورة الانسحاب أحيانًا، بل يمكنه أن يقع فريسة لليأس أو الهروب إذا ما اضطره الأمر.

البطل في "الوارثون" يعيش حياة مليئة بالصراعات تمتد منذ اللحظة الأولى في الراوية ولا تنتهي مع نهايتها .

تبدأ الراوية بمحاولة من البطل (الأمباشي حسن خالد حسن) الحاصل على ليسانس الحقوق (من منازلهم) ليقابل النائب العام لكي يحصل على حقه في التعيين" وكيلاً للنيابة" بعد أن حصل على تقدير جيد جدا، وانتظر طويلاً بينما عُين زملاؤه الحاصلون على تقديرات أقل. ولأن حسن أمباشي (عسكري) فإن محاولته تكاد تفشل ولكنه ينجح في إقناع السكرتير بأنه يحمل رسالة شفوية من وزير الدفاع. وحين يقابل النائب العام يكتشف أنه ووزير الدفاع قد اتفقا على ألا يُعين لأنه ليس من "أسرة".

ويجد حسن أن هذا الطريق قد أغلق فيلجأ إلى طريق البعثات فيلتقي بالدكتور طه حسين وزير المعارف الذي يحقق له العدل ويذهب في بعثة ليعد مادة الدكتوراه بعد أن رفض الأساتذة الإنجليز الإشراف على رسالته التي صمم هو أن تكون عن معوقات التنمية في مجتمعات العالم الثالث (وخاصة الاستعمار والرأسمالية). وحين يعود يواجه المصاعب الجمة مع أستاذه المصري (الدارس في إنجلترا) حول نفس الرسالة ولكنه ينتصر في النهاية ويحصل على الدكتوراه.

ويفتح له حصوله على الدكتوراه بابا واسعا لمعارك جديدة فيعين مدرسا في جامعة أسيوط، ثم يستدعى للعمل في مكتب رئيس الجمهورية للدراسات، ومنه يدلف إلى المشاركة الكاملة في العمل السياسي عبر انتخابات الاتحاد الاشتراكى، ومجلس الأمة، والتنظيم الطليعي، ومنظمة الشباب. وهي جميعها معارك كبيرة تنتهي بشهرين من السجن في زنزانة انفرادية. يخرج منها البطل ليسافر إلى "إفريقيا" فلعل أحراش إفريقيا، تبعث فينا أملاً جديدا، وتمدنا غاباتها بوسائل فاعلة".

هذا الهيكل الأساسي لأحداث الراوية يكشف طبيعة الشخصية ومنطقها في الحياة وقدرتها على المواجهة بمختلف الأشكال، بما فيها الممالأة أحيانًا أو حتى الانسحاب. وهذا المنطق ينسحب أيضا على المحور الآخر من الأحداث الذي يتضافر مع المحور السابق، أقصد محور العلاقة العاطفية الأساسية مع "برتدا " والتي سبقتها علاقات متقطعة وعابرة مع فتيات إنجليزيات، وهي علاقات عاملها البطل بنفس منطق المواجهة والصراع وخاصة أنها امتدت إلى مشكلة الصراع العنصري في المجتمع الإنجليزي بسب لون البطل الأسود الذي من أجله رفضه الإنجليز الأرستقراط والبرجوازيون فلم يجد مأوى إلا في منازل العمال الفقيرة. غير أن البطل لا يجعل من هذا الأمر مأساة، بل وسيلة لكشف التناقض داخل المجتمع الإنجليزي، و لتحقيق الوعي الجدلي بالعالم حيث ينقسم كل مجتمع إلى سادة ومسودين وأن مصلحة السادة في كل مكان، واحدة ضد مصالح المسودين، في كل مكان في إنجلترا وفي مصر.

كذل لا يستسلم البطل لغطرسة السادة الإنجليز سواء أكانوا أصحاب منازل أم أساتذة أم فتيات جميلات، فنراه بعد فترة، قد انتقل إلى أحد أحياء السادة (النظيفة) والتقى بواحدة من

فتياتها واستطاع أن يحقق حلمه معها عبر صراعهما المشترك ضد العدوان الثلاثي على مصر الذي برز فيه خطيبا مفوها ومناضلاً عنيدا.

وهنا يمكننا أن نرصد ملاحظة أساسية بشأن سلوك البطل ومنطقه في المواجهة. إنه ينطلق طوال الراوية من رغبة واضحة في تحطيم كل العقبات التي تمنعه حقه في الحياة، سواء كانت هذه العوائق الفقر أو اللون أو الفكر، أنه يخوض صراعا طبقيا واضحا لا لبس فيه. ولكن برغم إيمانه الكامل بأن هذا الصراع لابد أن يكون جماعيا ومنظما، يخوضه طوال الوقت وحده بوصفه بطلاً فردا، ومن الطريف أنه ينتصر فيه، ولكن من أجل ماذا؟ من أجل تحقيق بطولات وطموحات فردية تخصة ولا تخص الطبقة التي يرى أنه يناضل من أجلها. ولذلك يتحول إلى جيش وحده، يوزع نفسه إلى مقدمة ومؤخرة وجناحين، ويوزع المهام على هذه الأقسام بحيث يضرب ويغطي بكل الحيل والأساليب وحده. ويبدو لنا أن هذا الفارق بين الفكر والسلوك، يمكن أن يكون مردودا. حسب منطق المؤلف نفسه.إلى أصوله الطبقية فلم يكن أصله فقيرا، أو كان جده وأبوه من " ذوى الأملاك". ولكن التبذير (والكرم) أضاعا هذه الأملاك فأصبح فقيرا، يرفضه قريبه الشيخ زوجا لابنته لأنه فقد أملاكه. وربما كان هذا الجذر(الطبقي) وراء كثير من سلوكه في الراوية كإصراره على الحياة في حي برجوازي في لندن، وحرصه على زوجة من طبقة برجوازية محافظة (رغم تقدمية الزوجة نفسها)، ومنها غضه البصر عن الأمراض الخطيرة التي كان يراها منتشرة حوله في جهاز العمل السياسي (الوزير والتنظيم الطليعي) متصورا أنه يستطيع أن يحقق غرضه النبيل رغم أنوفهم. وهو - بالطبع- يحاول دائما أن يبرر هذه الألوان من السلوك، ففي لندن يبرر سكنه في الحي الأرستقراطي بأنه يحب النظافة، وفي مصر يبرر سلوكه بأنه يؤمن بالقيادة إيمانًا مطلقًا، وحين اعترضت القيادة على تقرير كتبه عن " الباشوات الجدد" لم يعلق.

ولكن يدرك في نهاية الراوية أن" القهر هو العدو الوحيد الذي لم يستطع أن ينتصر عليه فرديا. هذا أمر منطقي. فهو فرد. والقهر قوة كبيرة شرسة لا تفاهم معها، لاعقل لديها ولاعاطفة. تضرب بجهالة ووحشية أيا كانت الفريسة. وصل إلى نتيجة مؤداها: الفرد يمكن، بكفاح معين، أن يأكل بعد جوع، وأن يتعلم بعد جهل، وأن يتقدم بعد تخاف، ولكنه يستحيل عليه أن يقهر القهر وحده. حتى عنترة، وأبي زيد الهلالي ، وسيف بن ذى يزن، وأدهم الشرقاوي، لم يستطِعوا! القهر، لا تخلص أية جماعة بشرية منه إلا إذا تجمعت ونظمت للقضاء عليه"

أن هذا الإدراك الذي تحقق في نهاية الراوية، كان نتيجة لكل الصراعات، مثلما كانت الزنزانة التي طاف هذا الخاطر بذهنه وهو يعيش فيها، محصلة لمنهجه الفردي. ومع ذلك تظل هذه الفكرة فكرة مثالية، حرص البطل فيها على أن يحول القهر إلى قوة ميتافيزيقية غير ملموسة ومنفصلة عن الجوع والتخلف والجهل، أي عن الطبقة القاهرة.

وعلى كل حال فإن هذا الصراع الخفي بين فكر البطل وسلوكه لم يكن عبئًا على الراوية، بقدر ما كان عنصرا فاعلاً في توترها وإثرائها بمنحنيات خفية، لم يقـصدها المؤلـف، ولكـن القارئ المتعمق يستطيع أن يجد فيها عنصرا هاما في كشف رؤية البطل للعالم والحياة، بحيـث تجعل منه. لا مجرد بطل إيجابي مسطح- بل بطلاً يحمل بعض الخصائص الإشكالية التي تعقد الصراع وتجعل له أكثر من مستوى. ولاشك أن هذا التوتر قد انعكس على بناء الراويـة الـذي وصفناه في البداية بأنه بناء تقليدي.

لقد قصدنا بتقليدية البناء تسلسل الأحـداث وتتابعهـا أفقيـا، حـسب التسلـسل الزمنـي والتاريخي، بما يعني درجة عالية من القرب من الواقع. مع الصدق الكامل (قدر مـا يـستطيع المؤلف). في تحقيق جمال هذه الراوية. غير أن تكامل بناء الراوية يشير إلى أنه لم يكن علـى درجة كاملة من التوازى مع تسلسل الأحداث في الحياة إلا في الإطار العام جدا. أما في داخـل الراوية فإن التداخل الزمني هو السمة الأساسية، بحيث تجتمع اللحظات الزمنية الثلاث بدرجاتها المختلفة في لحظة واحدة. في أحيان كثيرة.

إن لحظة الحاضر التي ينطلق منها المؤلف لا تبقى عند حدود الحاضر الخاص، بالحـدث نفسه، بل إن الكاتب يعود دائما إلى الماضي ليؤصل ذلك الحاصر، في كثير من الأحيان. وفـي أحيان أخرى يختلط حاضر اللحظة بحاضر الكتابة. وإذا كان المزج بين الحاضـر والماضـي يضيف ثراء للحدث في كثير من الأحيان، فإنه يوقف نمو الحدث أكثر مما ينبغي فـي أحيـان أخرى، و أحيانًا يتحول إلى نوع من التعليم الثقيل على القارئ. أما اختلاط الحاضـر الخـاص بالحدث ذاته وحاضر لحظة الكتابة أي المستقبل بالنسبة للرواية لحظة الكتابة، فقد كان كله عيبا في الراوية لأنه يخرج القارئ تماما من سياق الحدث ولحظته الزمنية إلى سياق مختلف وحُكـم قيمة مسبق لا يعرف مبرارته إلا المؤلف ذاته. هذه التدخلات تحدث كثيرا في الراويـة (نحـو عشرة مرات) تبدأ مثلاً في صفحة (٢٥) حين يقول: صُرع البنا في أهم شوارع القاهرة. شارع الملكة (رمسيس الآن)، ونجدها أيضا في ص (٧٩) حين يقول:" وُضِع على مدخل كوبري قصر النيل أسدان حديديان. رمز بريطاني، يثير في وجدانه غثيانًا وقهرا. ومازال الأسـدان يقبحـان الكوبري، والنيل من تحته، حتى بعد جلاء الإنجليز بثلاثين عاما!" ... الخ.

كذلك أدى تداخل الأزمنة إلى القفز على أحداث كثيرة خاصة بتطور البطل وفكره. فنحن نبدأ وهو يحس بالتناقضات دون وعي، وفجأة نراه مناضلاً ضد الإنجليز دون أن نعرف في أي فريق يعمل، وفجأة أيضا نراه واعيا سياسيا، وغير ذلك.

وبرغم كل ذلك استطاع الكاتب بصدق تجربته (ترجمة ذاتيه أمينة؟) وثرائهـا واختيـار أبسط الأشكال لصياغتها، سواء على مستوى البناء، أو على مستوى اللغة البسيطة - الفـصيحة المليئة بالحركة والفكاهة والحيوية - أن يقدم لنا رواية مهمـة دون شـك فـي الأدب العربـي

المعاصر، رواية لا تغرينا بجمالها الشكلي فحسب، وإنما تغوص بنا- أساسا في أخطر مرحلة من تاريخنا الحديث، لتكشف- من خلال بطلها- ما خضناه من معارك بعضها جليل وكبير وبعضها مأساوي وبعضها مزيف- ولكي نستطيع أن نتأمل موقفنا من جديد ونعرف أين نحن، ماذا فعلنا، وماذ فعل بنا " الوارثون".

إشكاليات الكتابة الواقعية في ثلاثية محمد ديب

يثير مصطلح" الواقعية" بوصفه مؤشرا على اتجاه أدبي بعينه عددا كبيرا من المـشكلات عبر تاريخه الطويل. ولا مجال هنا للتعرض لكل هذه المشكلات، فلطالما طرحت ونوقشت(١).

ويهمنا هنا أن نتوقف عند مشكلة واحدة محددة هي ذلك الالتباس السائد في وقتنا هـذا - على الأقل بين النقاد العرب حين يستخدمون المصطلح سواء كانوا من مؤيدي الاتجاه" الواقعي" أو من معارضيه - ويكمن الالتباس بالتحديد في أن المقصود بالواقعية في مثل هذا الاسـتخدام غير واضح وضوحا دقيقًا، أو لنقل هو مختلط إلى حدٍ كبير.

لقد عرفت فترة الخمسينيات في الراوية المصرية- على سـبيل المثـال- بأنهـا فتـرة الواقعية، وكانت هذه السمة هي مصدر الهجوم الذي سنه كتاب الـسيتنيات ونقـاده علـى أدب الخمسينيات ونقده. غير أن كثيرا من المهاجمين أنتجوا- في الستينيات وفيما بعدها- أدبا أمكـن للبعض أن يصنفه في إطار الواقعية أحيانًا. وليس هذا الالتباس جديدا؛ فنحن نعرف أن المدرسة الجديدة في القصة المصرية القصيرة في العشرينيات سمت نفسها بالواقعية أو الحقيقـة، وجـاء بعدها من ينفي عنها هذه الصفة، ويثبتها لنفسه في الأربعينيات، وهكذا.

خلاصة الأمر إذن أن مصطلح" الواقعية" بذاته ووحده لا يدل على معنى محدد وقـاطع، وأنه يمكن أن يشمل الاتجاه ونقيضه في ذات الوقت. والسبب في تقديري واضح وهو أن العديد من الواقعيات قد وُجِد في تاريخ الأدب والنقد، وأن هناك بعض السمات المـشتركة بـين هـذه الواقعيات، ولكن أيضا هناك الخلافات الجذرية بين كل وحدة و الأخريات. ونحن حين نـستخدم الواقعية ونصمت فإننا نغلب المشتركات على الخلافات، في حين أن الخلافات يمكن أن تكـون أعمق وأكثر أهمية.

فعلى سبيل المثال، يبدو لي أن الخلاف بين طبيعة" زولا"، وهي قد ترادفت مع الواقعيـة أحيانًا كثيرة، لايمكن أن تلتقي مع اشتراكية "جوركي" أو" شتاينبيك"، في حين أنها يمكن أن تجد مساحة أوسع من الاتفاق مع نقدية" بلزاك" فالطبيعة والنقدية، وإن كانتا تعتمـدان علـى أسـس مادية، إلا أن ميكانيكية هذه المادية تبعدهما عن جدلية الواقعية الاشتراكية بعدا واسعا.

على هذا الأساس فإنني أتصور أن أستخدم مـصطلح " الواقعيـة" فـي نقـدنا العربـي المعاصر، وهو على هذا النحو من الالتباس، هو استخدم ضار سواء من قبل أعدائها أو من قبل إنصارها. فإذا كان مستخدم المصطلح يعرف الالتباس فإن استخدامه يكون مغرضـا إذ يزيـف الوعي النقدي والتاريخي المعاصر، أما إذا كان لا يعرفه، فإن هذا يكشف عن عدم وعي لـدى المستخدم، يهدد الفروق بين الواقعيات المختلفة، وقد يكون كاشفًا عن أن هذا الـوعي الغـامض يشير إلى عمق الالتباس في إدراك هذا المستخدم. أي أن واقعية هذا الأخير ليست _ في الحقيقة

ـ إلا خليطًا من الواقعيات المختلفة، قد يكون المنطقي- بناء على مأسبق- أن نصفه بالتوفيقيـة أو حتى التلفيقية.

وفي تقديري أن معظم ما صنف من الراويات الحديثة تحت مسمى " الواقعية" أو حتـى الواقعية الاشتراكية يمكن أن يقع في هذا الخلط، ومن بينه ثلاثية محمد ديـب (الـدار الكبيـرة، والحريق، والنول) (٢)، ولعل عبارة ديب الشهيرة تكشف عن رغبته في أن يكـون " بلـزاك" الجزائر بمنظور ماركسي (٣)، أن تكون عبارة شديدة الدلالة في هذا السياق.

وسوف نحاول في هذه القراءة لثلاثية محمد ديب أن نبحث عن هذا الخلط وثمـاره فـي تحقيق الغاية التي أراد الكاتب أن يحققها.

لقد أراد محمد ديب أن يصور للمتلقي الجزائري والفرنسي الوضـع الكولونيـالي فـي الجزائر قبل الثورة، وبالتحديد في الفترة من ١٩٣٩ إلى ١٩٤٢، وهي فترة الغليان التـي أدت إلى تفجر الثورة فيما بعد.

أراد محمد ديب أن يصور حجم التناقضات التي عاشها المجتمع الجزائـري بـين فئاتـه المختلفة من مستعمرين" بفتح الراء" ومستعمرين " بكسر الراء" أي بين الفريقين من ناحية وبين المستعمرين أنفسهم من ناحية أخرى حيث نلمح بوضوح الوعي الطبقي المميـز بـين صـغار الفلاحين ومتوسطيهم (المتعاونين مع الاستعمار أمثال قرة) وبـين فقـراء المدينـة (أهـل دار سبيطار) وأغنيائها المتوسطين الذين ينظرون أيضا بعين الرضـا للاسـتعمار، وبـين العمـال وصاحب العمل.. صديق رجل البوليس الفرنسي... الخ.

غير أن مشكلة التنميط في الفن تختلف عن نظيرتها في العلم، ففي الوقت الذي يسعى فيه العالم إلى أن يجعل من نموذجه (أو عينَته) عينة دالة تحمل كل أو أكثـر خـصائص أفرادهـا شيوعا، أي أنه يبحث عن العام في العينة أو النموذج، نجد أن الفنان- على النقيض- يبحث عن خصوصية العينة بذاتها، ليصل من خلال تصوير هذه الخصوصية إلى العـام الـذي يـصلها بالآخرين.

ولا شك أن محمد ديب قد نجح في أن يقدم خصوصية إنماطه من شخـصيات المجتمـع الجزائري وبصفة خاصة من المستعمرين الفقراء (عمر/الأم/زهور/العمال)، ولكنه لـم يـنجح إطلاقًا في أن يقدم خصوصية الطرف الآخر المستعمر ومن والاه من الجزائريين فجاءوا إنماطًا باهتة مجردة، تجريد الخصائص العامة لفئاتها. والمثال الواضح على ذلك شخصية الخالة حُسنة (في الدار الكبيرة)، وشخصية قرة علي (في الحريق)، وشخصية بو عنان(في النول).

إن كُلاً من هذه الشخصيات يتمتع ـ لأسباب مختلفة ـ بوضع مالي أفـضل مـن بقيـة شخصيات الراوية الممثلة لفئات المجتمع الجزائري الفقير، وهذه الشخصيات الثلاث ترتبط أيضا بالمستعمر الفرنسي، تقيم معه علاقات أو ترضى- على الأقل- بوجوده. كـذلك تـشترك هـذه

الشخصيات الثلاث في مجموعة من الملامح التي لابد أن يكرهها القارئ من المنظور الأخلاقي بصفة أساسية، فكلهم قاس، وكلهم مراء ولا يبدو مبرر- في الراوية- لأن يكون هؤلاء جميعا. رغم تباعد ظروف تكوينهم البيئية والأسرية (التي لم تظهر جليا)- أفرادا في نمط واحد، أو إنماطًا ثلاثة متطابقة، أو متشابهة على الأقل. المبرر الوحيد هو أن هذه الشخصيات (الشريرة) غنية نسبيا ومتعاونه مع الاستعمار أساسا.

إن هذا التبرير هو في الحقيقة تبرير أيديولوجي، لم ينجح في أن يتجسد فنيا في الراوية، بل إننا نستطيع أن نلمح- منذ البداية- في تقديم الشخصيات، انحياز الموقف الواضح ضدها ولنأخذ قرة علي مثلاً؛ فمنذ الفصل الأول في الحريق نستطيع أن نستنتج من الأوصاف التي تُعطَى له على لسان الراوي أو على لسان الشخصيات أنه يمثل شخصية ستؤدى دورا سيئًا في الأحداث. يقول عنه بادعدوش مثلاً:

" يظن المرء أنه يكفيه أن ينظر إليه حتى يعرف طبعه. و الحق أن المرء قد ينفق حياته كلها قبل إن يصل إلى سبر نفسه كاملة" (الراوية ص ١٥).

وتقول " زهور" على لسان الراوي:

" وقالت زهور لنفسها: لعل خير ما أفعله الآن هو أن أنزل إلى الجارات أسلم عليهن". وكانت تفكر في ذلك ولكن قرة، زوج ماما، وصل من الحقل في هذه اللحظة إلى البيت. وبسرعة ودت زهور لو تتوارى، ولكنها أمسكت عن ذلك. إنها لاتجرؤ الآن على أن تتحرك ما دام قرة في البيت، وهي تشعر من جراء ذلك بنقمة لا تطاق فنهضت وقبلت يده حين مر بالقرب منها. كانت زهور تحس بحرج مُضنٍ حين يكون عليها أن تقترب من قرة. وفيما كان قرة يأكل جعلت الفتاة تتجول في الغرفة خلسةً. إنها تنظر إلى وجه الرجل في بعض اللحظات، فتشعر بصدمة خفيفة. إنها لم تسمح لنفسها يوما أن تتفرس فيه صراحة ومع ذلك كانت تحس إحساسا واضحا أن وجهه الأشعر وملامحه الثقيلة المسطحة وفمه الشاحب، تلاحقها في هذه اللحظة أنى تحركتْ. (الراوية ص ٢٢).

وهذا الحدس الواضح تحقق بالفعل في نهاية الراوية(ص ١٨١-١٨٠) وربما كان هذا الحلم المسبق منطقيا ومفهوما لدى متلقي الراوية حين كتابتها ونشرها، بل إننا نستطيع أن نجد له تبريرا في نسق الراوية ككل، باعتبار أن الرغبة في زهور معادل رمزي لطموحات قرة في الاستيلاء على أرض الجزائر حيث أن زهور يمكن أن تكون- من زاوية- معادلاً للجزائر. وهي في الوقت الذي ترفض فيه اعتداء قرة عليها وتكرهه، فإنها ترغب في (عمر)، ولكنه ما يزال يافعا (مثل إمكانيات الثورة) لا يستطيع أن يمتلكها.. هو فقط يدغدغها ثم يهرب (الراوية ص ١٠٠- ١٠٣). غير أن هذا النسق الرمزي للرواية كان- في تقديري- كافيا بحيث لايحتاج

معه الكاتب للتدخل مباشرة بمثل تلك الأحكام المسبقة. كان يكفي أن يقوم الحدث ذاته بأداء منظور الكاتب أو رأيه في قرة وفي الفئة التي يمثلها.

إن هذه الملاحظة تقودنا إلى الأختيار الأساسي في رواية أحداث الثلاثية. لقد اختار محمد ديب أن يكتب من منظور الراوي الغائب بصفة أساسية. ولكن هذا الراوي يظهر بوضوح في حالات كثيرة من الأجزاء الثلاثة، وإن كان ظهوره (في الحريق) أكثر مما هو في الجزأين الأول والثالث. والراوي- هنا- ليس سوى الكاتب ذاته.

ليس ثمة نقاش حول حتمية وجود الكاتب في الراوية فما من رواية مهما استخدمت من أساليب وأقنعة، إلا ويكمن خلفها أو بداخلها كاتبها (٤)، غير أن طرق وجود الكاتب تختلف من رواية إلى أخرى ومن اتجاه فني إلى آخر، حسب غاية العمل وتوجهه الفني، وأسلوب الراوية عن طريق الراوي شائع ليس فقط في الراوية الواقعية، بل في مختلف الاتجاهات الفنية بدرجات مختلفة (٥)، غير أن مدى تحكم هذا الراوي في توجيه الأحداث والشخصيات هو الذي يميز كاتبا عن آخر أو اتجاها عن آخر بحيث تنتج رواية ديالوجية أو مونولوجيه، حسب مصطلح باختين، رواية متعددة الأصوات أو رواية يهيمن عليها الصوت الواحد (٦).

في ثلاثية محمد ديب يتخذ وجود الراوي عدة أوجه؛ فهو كما قلنا يقص كل الراوية بضمير الغائب، فيغلب - من ثم – السرد والوصف. وهو بهذه الصفة يقدم أيضا الشخصيات محكّما فيها منظوره ورؤيته، غير أن هذا الوجود هو أمر مشروع أنجز هذا العمل الكبير. ومع ذلك فإننا نستطيع أن نلاحظ أن ثمة انحيازات لهذا الراوي الغائب تمثل عوائق أساسية في الراوية، منها ما يخص الأحكام المسبقة المغرضة على بعض الشخصيات كما سبق أن رصدنا، ومنها أيضا وصفه الوقائعي لأحوال المجتمع كما يتضح في (النوال) بصفة خاصة حيث نجد وصفًا تفصيليا مطولاً ومتكررا لكل الشحاذين الهائمين الهاربين من القرى إلى شوارع المدن وحواريها، ووصفه الرومانتيكي لطبيعة بني بوبلان الأعلى في (الحريق).

إن هذا التقديم الأنثروبولوجي المطول لا يخدم حركة الحدث في الراوية بقدر ما يخدم الغاية الأيديولوجية للرواية (تقديم صورة الوضع الكولونيالي المتناقض في الجزائر). أما الوصف الرومانتيكي فهو بجانب أنه لايخدم حركة الراوية يكاد يقع في التوظيف السياحي المبهر للفن، وهي زاوية قد يكون وراءها توجه الراوية إلى الجمهور الفرنسي بصفة خاصة.

وفي الوقت الذي يقع فيه التقديم الوقائعي للأحوال الاجتماعية في نطاق مفهوم المحاكاة في الفن، نجد أن وصف الطبيعة يكاد يقع في نطاق نظرية التعبير؛ حيث تؤنس الطبيعة للتعبير عن المشاعر. ولعلنا لو دققنا في وصف الطبيعة في بني بوبلان الأعلى للاحظنا أنه أحيانًا يخضع لانفعالات ومشاعرالراوي، و أحيانًا أخرى يخضع لمشاعر شخصية عمر بصفة أساسية .

(ولعلنا نشير هنا إلى أن علاقة الراوي/ الكاتب بعمر تبدو علاقة قوية تصل إلى حد التماهي). لننظر مثلاً إلى هذا المشهد: " وفيما كانت الفتاة تقرب يدها على وجه عمر وهي تنوي أن تداعبه، أنحنى الصبي في قوة ونشاط، وأمسك بثوبها محاولاً أن يرفعه ولو تمزق إربا إربا، فما لبثتْ زهور أن تشبثت بأطراف الثوب مستميتة تريد أن تظل مستترة. ومن أجل أن تعزز مقاومتها، طوت جسمها وثنت ركبتيها حتى لامستا صدرها. وفي هذه اللحظة أخذت أشجار التين تهتز وتتحرك من هبوب الريح عليها. فاصاخ عمر بسمعه، دون أن يكف عن شد ثوب زهور". (الراوية ص ١٠١).

إن الجملة قبل الأخيرة في هذا النص هو نوع من تضامن الطبيعة- الرومانتيكي- مع حركة الحدث والشخصيات. صحيح أن الكاتب - الذي هو ليس المنفلوطي أو هيكل- قد حاول إنقاذ الموقف حين رد حركة الشجر إلى مصدرها (الريح)، إلا أن مجيء الجملة في هذا السياق لا يمكن أن يُفسر إلا على النحو السابق، فهي تشير إلى نوع من القلق المذهبي داخل الكاتب الذي لم يتخلص تماما من الآثار الرومانتيكية.

***

يتخذ وجود الراوي شكلاً آخر غير الشكل الذي رصدناه؛ الشكل غير المباشر في تقديم الأحداث والشخصيات والطبيعة، فهو يوجد أيضا على نحو ظاهر ومباشر ليصبح راويا عليما OMNISCIENT بكل شيء في الماضي والحاضر والمستقبل، بالظاهر وبالباطن وبما لاتعرفه الشخصيات عن نفسها. وهذا الراوي يتدخل في التفاصيلات الصغيرة ليعلق أو يفسر أو غير ذلك دون مبرر على الإطلاق. يقول مثلاً:

" كان سكان سبيطار لا ينتبهون إليه (حميد سراج) حتى ذلك الحين إلا انتباها غامضا متسليا (على أن الحق يقتضينا أن نذكر إنصافًا لهؤلاء الناس البسطاء، أن ذلك الانتباه لم يكن فيه شئ من الانتقاص لاحترام الرجل أبدا). إني لا أذكر أن فضولهم (والفضول لم يعوزهم حقًا) لم يشتمل يوما على سواء (ص ٥٦ الدار الكبيرة) .

ومنذ الصفحة الأولى في (الحريق) نجد الراوي يتدخل مباشرة بضمير المتكلم حين يقول:

" وتنظر إلى الشمال، فترى ظهر جبل السطح، مفلوحا ومزروعا قبل إن ينخفض أمام الأراضي البكر، كأنه عماد يسند ذلك الجزء (أعني الجزء الأعلى كله)"...(ص ٧).

ويواصل هذا النهج فيقول (ص ٢٧): " واستيقظ عمر، فإليك ما قاله له كومندار".

ويقول (ص ٣٧ – ٣٨): " أما رجال الدرك فكانوا يسيرون دون أن يلقوا نظرة واحدة على يمينهم أو شمالهم. كانوا يظنون أنهم يقودون رجلين إلى مكان هم السادة فيه. (ولكنهم في الواقع على خطأ)".

وفي (ص ٥٤) يقول: " ثم أصبحت المناقشة مستحيلة. إن الريح ترد الكلمات إلى الأفـواه ولولا ذلك لأضاف بادعدوش إلى جوابه قوله:......."

وفي (ص٥٨) يقول: " وصمت الشيخ لكأنه كان يفكر أيضا في شيء آخر. يمينًا إنه كـان يفكر في شئ آخر. في هذه اللحظة أيضا، كان يفكر في شئ آخر.

وفي (ص ١١٣) يقول: "في إطار وصف حالة حميد في السجن عبر أسلوب تيار الـوعي وتداخل الأزمنة: "آهٍ من هذه الحنجرة.. لا تحاول أن تدخلها، لاتحاول أن تجئ فترى ما فيها"

مثل هذه التداخلات الكبيرة في الحريق تقل جدا في النول وإن لم تختف تمامـا حيـث يقول مثلاً (ص ٤٠): إن عكاشة بما في حركاته من مرونة وقوة، يذكرك بمدالك من المـدلكين الذين يعملون في الحمامات العامة.." إن هذه التدخلات المباشرة للراوي لايمكن اتهامهـا بأنهـا أخطاء وقع فيها الكاتب، لأنها تخضع لمنطق الأختيار الأساسي لمنهج الراوي العليم، الذي رأى الكاتب أنه أفضل الطرق لرواية أحداثه (وهي على كل حال ليـست كثيـرة)، وأساسـا لتقـديم شخوصه وأوضاعهم الاجتماعية.

وإذا كان لنا أن نحاول تفسير الضرورة التي قادت ديب لاستخدام هذه الطريقـة بالـذات، فإن علينا أن نتأمل بدقة تصريحات ديب التي قال فيها إنه:

" أراد إعطاء الكلمة للشعب ودفعه للتعبير عن هويته" (٧). إن معنى هذه العبـارة هـو إدراك الكاتب الواضح لأزمة الشعب الجزائري في ذلك الوقت حيث حرص المـستعمر علـى طمس الهوية الوطنية، وبصفة خاصة وسيلة الكلام/اللسان/اللغة. كان ديب إذن أمام شخصيات لا تعرف الكلام، ولا تعرف كيف تتحدث عن نفسها، بوصف ذلك جزءا من عـدم قـدرتها علـى معرفة هويتها (٨).

ولا شك أن الراوية بأجزائها الثلاثة قد استطاعت بالفعل أن تُنْطِق شخصيات دار سبيطار وفلاحي بني بوبلان وعمال النول بهمومها ومعاناتها، بل حتى بتحديد أزمتها الدقيقة وهي: مـا العمل؟ غير أن ما نستطيع أن نلاحظه هو أن هذه الشخصيات لم تتكلم هي بلسانها حقًا، بقدر ما تكلمت بكلام الراوي/ الكاتب الذي لا نشك أبدا في مدى معرفته بما تريد أن تقـول، بمـا فـي داخلها. ولكنه يظل في النهاية شخصا آخر غير هذه الشخصيات، لا يمكن أن يعبرعنها كما تعبر هي عن نفسها. ولعلنا لو راجعنا بدقة مناقشة الفلاحين في حضرة حميد سـراج (فـي الفـصل العاشر من الحريق) لأدركنا أن الكاتب ينطق الشخصيات بكلام أعلى من مستواها أو على الأقل ليس منطق كلامها.

لا شك أن مسئولية هذا البعد عن منطق كلام الشخصيات ترتد- في المقام الأول- إلـى تقنية الراوي العليم المنحاز بوضوح وإذا كانت هذه التقنية قد أفقدت الراوية الثراء الذي ينتج عن

تعدد الأصوات، وحولتها إلى رواية مونولوجية أحادية الصوت على المستوى الفني، فإنهـا قـد تركت نتائج - ربما كانت أخطر- من حيث الغاية الأيديولوجية التي أرادها كاتبها.

إن وعي محمد ديب السياسي/ الفني بالمرحلة التي كتب عنها، وبالمهام التي يتوجب على مثقف/ فنان مثله أن يقوم بها، قد جعله يقدم لنا هذا العمل المهم كمـا يقـول عمـار بلحسن، حيث استطاع ديب أن يكون مثقفًا عضويا لهذا الشعب" ينسق كلمات ورؤى المـستعمر في كلمة منسجمة موحدة، ويسمنت خطاباته في خطاب واحد وحيد هو الخطـاب الأيـديولوجي الوطني الثوري" (٩). غير أن بلحسن نفسه يعود لينتقد هذا الخطاب- إنجاز محمد ديب- الذي أدى إلى مجموعة من المشكلات في نهاية التحليل حيث أن " النزعـة الـشعبوية والماضـوية والفلاحوية تؤدى بالراوية إلى التذبذب بين تصوير الشعب ككلية موحـدة منـسجمة، والـشعب كفئات وطبقات اجتماعية أي ككتلة متناقضة، إن هذه الظاهرة تدفعنا إلى القول بـأن الثلاثيـة كمحتوى وكأيديولوجيا أدبية تتعرض لتأثير خطابين: الأول يقدس الشعب ويراه ككلية منـسجمة موحدة وطنيا واجتماعيا، والثاني يحدد الشعب ويحلل فئاته بمنظور تفريقي وطبقي على أسـس سوسيولوجية وسياسية"(١٠). غير أنه يحكم في النهاية بأن التعـارض الـوطني قـد غطـى التعارض الطبقي (١١)، نظرا لأن الكاتب كان يسعى إلى بلورة أيديولوجيا حركـة التحـرر الوطني في الجزائر بوصفها حلاً لأزمتها في مواجهة المستعمر.

على هذا النحو يمكننا أن نقول أن محمد ديب قد استخدم وسائل الواقعيـة، مـن التنمـيط والوصف والراوي العليم كي يقود شخصياته نحو حل موحد لأزمتهم، وهو حل التحرر الوطنى (بغض النظر عن تعارضاتهم وتناقضاتهم الطبقية)، وبهذا المعنى يمكننا القول بأنه قد مـارس- عبر هذا الأسلوب ولهذه الغاية الأيديولوجية- قمعا مقنعا. ففي الوقت الذي يعطي صوته ليـتكلم به الشعب، ينزع هو من هذا الشعب أصواته المتعددة و المتصارعة ليدمجها فـي صـوته هـو المونولوجى في نهاية المطاف. وهكذا نعود إلى ما بدأنا به: أي واقعية إذن استخدم محمد ديب؟ واقعية بلزاك أم المنظور الماركسي لواقعية بلزاك كما يقول؟

يرى واسيني الأعرج أن محمد ديب يستحق" اسم" بلزاك الجزائر،عن جدارة (١٢). ورغم أن سياق هذه المقولة التمجيدى ينفي كون واسيني الأعرج قد نفى عن ديب المنظور الماركسي، ولكن كونه سقط من الصياغة لابد أنه يعني شيئًا. والحقيقة أننا نشعر أن الراوية كانت في معظم الأحيان أقرب إلى واقعية بلزاك النقدية منها إلى المنظور الماركسي. ذلك أن تجسيد التناقض قد تقلص في النهاية إلى أحادية صوت (عبر أسلوب الراوي العليم) وأحادية وعي، سعى أساسـا لتجسيد الأزمة وليس ترك التناقضات تتعمق وتأخذ مداها وتفرض صيرورتها. وهذا الأمر دون شك يرجع إلى الغاية الأيديولوجية التوحيدية للكاتب كما سبق أن وضحنا.

إن محتوى شكل الراوية يكشف لنا أعمق بكثير مما يكشف تحليل المـضمون أو أقـوال الكاتب عن نفسه، ومع ذلك فلو أننا عدنا إلى المقولة الديبية نفسها" بلـزاك الجزائـر بمنظـور ماركسي" لوجدنا فيها مشكلتين أساسيتين تحتاجان إلى تحليل: تتعلق الأولى بالجمع بين البلزاكية والماركسية، ففي تقديري أن مثل هذا الجمع في الصياغة يحمل في ذاته مشكلة التوفيق، إن لـم نقل التلفيق؛ فواقيعة بلزاك النقدية ليست إلا حامل أيديولوجية إصلاحية في نهاية المطاف، بينما مادية ماركس الجدلية قائدة حل ثوري؛ ومن ثم فهما نقيضان لايجتمعان هكذا وبهذه البساطة لأن استراتيجيات كل منهما مختلفة عن الأخرى أو ينبغي أن تكون كذلك علـى الأقـل فـي مـدى أحاديتها أو جدليتها، مونولوجيتها أو ديالوجيتها، قمعيتها أو ديموقراطيتها. كذلك تثيـر صـياغة محمد ديب" بلزاك الجزائر بمنظور ماركسي" مشكلة ثانية أكثر أهمية وهي مشكلة الجزائـر أي مشكلة استخدام التقنيات والأساليب البلزاكية من قبل كاتب جزائري.

يرى بللحسن أن "كل الخصوصية التي تطبع الراوية الجزائرية ذات التعبير الفرنسي تأتي من أنها تستعمل نفس المبادئ الشكلية للتراث الأدبي الأوروبـي والفرنـسي، أي نفـس أدوات المستعمر لتشكيل مجتمع وعلاقات اجتماعية لها خصوصية مختلفة عن مجتمع المستعمر نفـسه وعن أيديولوجيته ورؤاه لنفسه وللتاريخ (١٣) وليرى هو وغيره أن الراوية عمل ثوري وطنـي (١٤).

ولعلنا لا نجادل في أهمية رواية محمد ديب على المستويين الفني والأيديولوجي، كمـا لا نجادل في قيمتها تلك في فترة صدورها والدور المهم الذي لعبته في تطور الراوية الجزائريـة والأيديولوجيا الوطنية الجزائرية في ذات الوقت. غير أننا لا نزعم أن الراوية قد اسـتطاعت أن تحقق الشكل الجزائري من ناحية، أو محتوى الشكل الجزائري من ناحية أخرى.

قد يكون من المهم أن نوضح أن مشكلتنا هنا ليست مشكلة كون الراويـة كتبـت باللغـة الفرنسية، ولكن المشكلة هي أن نَقْلَ إمكانات الشكل البلزاكي أو غيره لكي نشكل أو نصوغ بـه حياة مجتمع آخر، وهم وقع فيه معظم رواد الراوية العربية في الجزائر وفي غيرها من الاقطار العربية، حتى الرواد الذين كتبوا باللغة العربية. لقد سبق أن أوضحنا - في دراسات سـابقة - أنه في الوقت الذي ينتشر فيه النوع الروائي، فإن الأشكال التي يُكتب بها هذا النوع، أي الأعمال التي تنتمي إليه، لابد أن تكون نابعة من طبيعة التجارب الخاصة التي يعيـشها كـل مجتمـع، وبصفة خاصة من قيمه الجمالية (تلك التي أسميناها فيما بعد محتـوى الـشكل) التـي تفـرض خصوصيات معينة في تشكيل التجربة.

في رواية محمد ديب يمكننا أن نجد في بعض الأحيان القليلة ملامح من القص الـشعبي، غير أن الغلبة الواضحة كانت لتقنيات وأساليب الراوية البلزاكية كما سبق أن رصـدنا. ومثلمـا كان صوت الراوي العليم الطاغي قامعا لأصوات الشخصيات، فإن صوت هذه التقنية، صـوت الشكل، كان قامعا لإمكانات الأشكال الشعبية التي كان يمكنها أن تنتج شـكلاً روائيـا مختلفًـا ، شعبيا وعميقًا وخاصا (١٦). ليس هذا اتهاما لرواية محمد ديب، وإنما هو وصف نراه صـحيحا لمعظم الراويات التي لاتزال واقعة في أسر التبيعة للأشكال الروائية الأوروبيـة، بعيـدة عـن محتوى شكل مجتمعاتها وقيمها الجمالية. ولعل هذا هو السبب في ابتعـاد القـراء عنهـا فنيـا وأيديولوجيا باطراد.

(١) راجع على سبيل المثال كتاب ديمين كرانت": الواقعية. ترجمة د. عبدالواحد لؤلؤة. سلسلة موسوعة المصطلح النقدي. بغداد ١٩٨٠.

(٢) نشرت الأجزاء الثلاثة بالفرنسية في سنوات ١٩٥٢ ثم ١٩٥٤ ثم ١٩٥٧ على التوالي ، وترجمها إلى العربية الدكتور سامي الـدروبي ونـشرت بـدار الهلال. القاهرة سنة ١٩٧٠ أكتوبر ونوفمبر وديسمبر وعلى هذه الطبعة اعتمدنا، وسوف نشير إلى أرقام صفحات الراويات داخل المتن.

(٣) راجع عمار بللحسن: الأيديولوجيا الوطنية والراوية الوطنية في الجزائر (١٩٣٠-١٩٦٢) دراسة سوسيولوجية لحالة الراوية الثلاثية للكاتب محمد ديـب. رسالة ماجستير مخطوطة. جامعة وهران. قسم الاجتماع ١٩٨٢ص ٢٧٠.

(٤) يعترف بهذا حتى ميشيل بوتور. راجع كتابه بحوث في الراوية الجديدة ترجمة فريد أنطونيوس، دار عويدات بيروت ط٢، ١٩٨٢ص ٦٤.

(٥) راجـع Robert Scholes، narrative the natre of Robert Kellogg: ، new york oxfcord. London – oxford university press
reprint 1971 p. 274 راجـع M.Bakhtin: la poetique de Dostoievesky traduit du Russe par Isabelle
Kolitcheff. editions du seuil 1970. p. 32 – 33.

(٦) بللحسن. مرجع سابق ص ٢٣٥ .

(٧) أدرك كثير من النقاد هذه الفائدة لتقنية الراوي العليم: راجع على سبيل المثال: د. أنجيل بطرس سمعان: دراسات في الراوية. ص ١٠٥.

(٨) بللحسن. مرجع سابق ص ٢٠٧.

(١٠) نفسه ص ١٧٠.

(١١) بللحسن ص ٢٧٢.

(١٢) واسيني الأعرج: الأصول التاريخية للواقعية الاشتراكية في الأدب الجزائري. دار الكتاب الحديث. بيروت ١٩٨٦ص ٧٦.

(١٣) بللحسن ص ٢٢٨.

(١٤) بللحسن ص ٢٢٥، وواسيني الأعرج نفس المرجع ص ٧٦.

(١٥) راجع انتقاد القراء الجزائـريين للروايـة فـي: Charles Bonn. Ia Litterature Algerienne De langue francais etSes lectres، editions naaman، Canada 1982 ، p. 214

"باب" غسان كنفاني..

الأسطورة/ الدراما/ الدلالة

ينهي غسان كنفاني مسرحيته" الباب" (١٩٦٤) بتحذير حاد، لأن" أية محاولة لتطبيق أفكار لاحقة وحقائق تاريخية حدثت فيما بعد على وجهات نظر أبطال ذلك العصر لن ينتج عنها سوى تشويش المسرحية وتحميلها ما لاتحمله" (ص١٠٥).

ويبدو هذا التحذير منطقيا في ظل الاتجاه العام لإنجاز غسان بوصفه كاتبا واقعيا لايحتاج عمله إلى تأويل أو تفسير أو إسقاط، غير أنه ليس منطقيا وغير ممكن عمليا في ظل حالة التعامل مع هذه المسرحية بصفة خاصة، حيث يلجأ الكاتب إلى أسطورة عربية" عتيقة" ليصوغ من خلالها حوارا فلسفيا واضحا لابد أن يشك قارئه - منذ البداية – أنه كان يمكن أن يحدث بين أبطال ذلك العصر، وإن وجدت نواته.

ولأن الأسطورة أسطورة، فإن أحدا لايستطيع الزعم بأنه قد أمسك بحقيقتها أو بالجوانب" الحقيقية" فيها، ومع ذلك فإن ثمة عناصر وردت من كتب التاريخ والتراث العربيين، يمكنها أن تكون مجموعة من المعلومات المهمة عن قصة" عاد ، وإرم ذات العماد"، أشار غسان نفسه في مقدمة المسرحية إلى بعضها الذي عرفه من خلال ياقوت والطبري بالإضافة إلى الآيات القرآنية. غير أن الباحث المتمعن يستجيع أن يضيف إلى هذه المعلومات معلومات أخرى كثيرة من خلال مصادر لم يعرفها غسان مثل المسعودى (مروج الذهب)، والزمخشري (الكشاف)، وغيرهما من المصادر القديمة والدراسات الجديثة.

ليس الهدف هنا بالطبع إثبات هذه المعلومات الخاصة بالقصة أو الأسطورة وإنما التعرف على العناصر التي أسندت إليها المسرحية دون غيرها من العناصر، وصولاً إلى الهدف النهائي الذي يمكن أن يكون الكاتب قد قصد إلى تحقيقه، والرسالة التي كان يريد أن يرسلها إلى متلقيه في ذلك الوقت، وفيما بعد.

ومن الواضح منذ مقدمة المسرحية أن كنفاني قد اعتمد على بعض العناصر الخبرية في الأسطورة، تلك المتعلقة بالقحط الذي أصاب قبيلة عاد بسبب إلحادها وكيف حاول عاد أن يستسقي لقومه في مكة، فأرسل وفدا لذلك، لكن هذا الوفد لها عن مهمته بالشراب والطرب فلم يستجب له وفني عاد، ثم جاء ابنه شديد ثم شداد الذي بنى" إرم ذات العماد" امتدادا لإلحاد أبيه مما جعل الإله" هبا" يدمر المدينة وشداد الذي يرثه ابنه مرثد.

هذه هي الشخصيات الأساسية التي يقوم بينها الحوار في مسرحية" الباب"، بالإضافة إلى شخصية جوهرية ممتدة هي زوجة عاد التي تمتد بها الحياة لتجادل حفيدها مرثد كما جادلت أباه في قناعاته وسلوكه و أهدافه. غير أن هذه الشخصيات تتركز فيما يقارب نصف المسرحية

الأول أي الفصول الثلاثة القصيرة الأولى، في حين ينتقل الحوار في النـصف الآخـر أي فـي الفصلين الرابع و الخامس الطويلين، إلى العالم الآخر، حيث يتحاور شـداد مـع رجـاين مـن الأموات، ومع الإله" هبا" نفسه.

من هذا يتضح أن اعتماد المسرحية على الأسطورة ليس كبيـرا ؛ فهـو محـصور فـي النصف الأول، بل إن هذا النصف الأول ذاته، إذ يقوم على الحوار، يستبعد الأحداث الكبيرة، فلا يصف – إلا بجمل قصيرة وموجزة وإن كانت دالة – أحداث موت عاد وشداد وتدمير المدينـة الخيالية. فالحوار هو الأساس لهذا العمل منذ البداية، كما ينبغي حقًا للعمل المسرحي الـدرامي، ولكن ليس هنا وسيلة للدراما، وإنما في حد ذاته، يقصد به صياغة فلسفة معينة، وإن لـم تكـن متبلورة بالوضوح الكافي للقارئ المتعجل.

منذ بداية الفصل الأول يتضح الصراع الأساسي في المسرحية، والذي يمتد حتى نهايتها ، دون أن ينتهي، رغم أن الشخصيات التي تصارع "هُبا" تتغير، فالصراع بين عاد ثم شـداد ثـم مرثد من ناحية وبين الإله "هبا" من ناحية أخرى. في البداية يرفض عاد الدعاء لـ "هبـا" لأنـه لايريد أن يطلب منه الغفران "إذْ يعتقد أن طلب الغفران ذلّ" بل إنه يكاد يشعر بذنب عظيم لأنـه حفيد نوح الذي يراه" الوحيد الذي ارتضى أن يعيش بعد أن يفنى الناس جميعا.. لقد توصل إلـى الإيمان بأن نوحا قد باع الأرض مقابل نجاته، إذْ لولا ذلك لما كان لـ"هبا" أن يـدمر الأرض.. لما استطاع أن يفعل ذلك.. لقد كان يفتش عن إنسان واحد يبدأ معه من جديد، وقد وجـد ذلـك الإنسان في نوح!" (ص ٢٤- ٣٤).

وبالفعل لايرضخ عاد ويواصل نضاله ضد "هبا" وسحبه السوداء حتى الرمـق الأخيـر، ليأتي بعده شداد (في الفصل الثاني) ليزيد من تحديه لـ "هبا"، إذ ينشئ (إرم ذات العماد التي لم يخلق مثلها في البلاد) نموذجا على الأرض للجنة في مقابلة " جنة" "هُبا" التـي علمـوه منـذ نعومة اظفاره أنه سيدخلها لو أطاع "هبا" ولذلك وضعت في ذهني أن أبني جنتي فأتخلص مـن "هبا"، وأجعل من نفسي "هبا" لا يريد أن يطاع ولايريد أن يطيع" (ص ٤٧).

وبالطبع يموت شداد، ويأتي مرثد الذي يبدو خانعا، ولكنه خنوع مؤقت إذ سـرعان مـا وجدناه يستأنف الصراع وإن كان بأسلوب مختلف. لقد فقد إيمانه بـ "هبا" لأنه اكتشف أنه ليس إلها، ذلك الذي يدخل في صراع (لنقل غير متكافئ) مع إنسان مثل شداد:" لو تركه يـصل إرم لآمنت به، ولكن حين قتله فقدت إيماني السابق (ص ٦١)، ولأنه يكتشف أنه ليس هنـاك جنـة تستحق أن يسعى إليها أو أن تواجه، فقد قرر أن يجعل من المملكة، تلـك الجنـة الحقيقيـة، أن يعوض ناسه عما فقده بسبب" أخطاء" أبيه وجده، كما يسميها الكهنة.

ولأن الفكرة قد نمت داخل شداد" كما تنمو شجرة الزيتون" (ص٤٩)، وهي نفسها" آخـذه في النمو مثل شجرة الزيتون" في صدر مرثد (ص ٦٧)، فإن شداد لايتوقف عن الـصراع فـي

العالم الآخر. ففي الفصلين الأخيرين يصارع شداد "هبا" مباشرة، وجها لوجه رغم أنه وراء بابه الموصد ولا أمل لديه في الخروج أو الانتصار، وهنا تأتي الأهمية الرمزيـة للبـاب" عنـوان المسرحية.

يقول "هبا" في نهاية المسرحية مشيرا إلى الباب" هذه مملكتي! هذا البـاب فقـط: مملكـة صغيرة ولكنها منيعة، العرش المجهول هو سر منعتها، والصولجان غير المرئي هـو حارسـها الأبدي" (ص١٠٣). الباب إذن هو رمز لمملكة الرب، هو رمز للرب ذاته. و إذا كان مرثد قد اكتشف قبل إن يرى هذا الحوار في الفلصلين الأخيرين، أن الجنه أكذوبة؟ -وكذلك - من ثم – الرب، فإن الفصلين يواصلان تعميق هذا الفكرة ذاتها ولكن على لسان الرب ذاته. فـ "هبا" هو الشاب الأبدي، الذي خلقه البشر من داخلهم في البداية – وسموه الضمير، ولكـن مـع تـراكم الأجيال انفصل هذا الضمير عن البشر، وأصبح هو هذا الإله المتجبر الذي يحكم الجميع لأنهـم يخافونه، ولولا خوفهم منه لما وُجد، وعاش، و استبد.

وهنا نصل إلى الفكرة الجوهرية في المسرحية والتي شكلت أساس الـصراع الـدرامي فيها. يبدو الأمر في البداية كما لو كان الصراع بين إرادة الإنسان، وخاصـة الإنـسان الفـرد، والجبروت الميتافيزيقى للإله، ولكننا رويدا رويدا نكتشف أن هذا الصراع ليس إلا صراعا بـين البشر أنفسهم، بين الحرية الفردية والضمير الجمعي، التوافق الجماعي على مجموعة من القـيم والأخلاق والتقاليد، تلك التي تتمسك بها الأم في المسرحية وفي الحياة. وهذا الفكرة، وإن كانـت مستفيدة من الفهم الاجتماعي الماركسي للدين، إلا أنها تتجذر لتصل إلى أعماق وجودية نجـد ظلالها الكثيرة منتشرة في الفصلين الأخيرين بصفة خاصة، وهي تؤكد بصفة أساسية على هـذا التناقض بين إرادة الإنسان الفرد، والضمير الجمعي القاهر المتسلط، وهذا فهم يبدو غريبا إلـى حدٍ ما على فسلفة غسان كنفاني، وإن لم يكن مستبعدا إذا أعدنا النظـر فـي بعـض أعمالـه السابقة، واللاحقة، وراجعنا بعض هواجسه المبثوثة هنا أو هناك.

وليس همنا الآن إثبات ذلك، بقدر ما يهمنا أثر هذه الفكرة على البناء الدرامي للمـسرحية، ذلك أن الحرص على تنمية هذه الفكرة وتعميقها على هذا النحو الوجودي قد قضى على النمـو الدرامي الحقيقي للمسرحية، الذي أرى أنه توقف عمليا عند نهاية الفصل الثالث. فلقـد حملـت الفصول الثلاثة حركات ثلاث متناسقة في تناميها، حيث يأتي مرثد في النهاية محـصلة جدليـة لصراع كل من عاد وشداد مع "هبا"، وليكتشف – من خلال تعرفه الدقيق على حركة الـصراع وطبيعته – حقيقة أنه لاجنة ولا "هبا"، وأن المعركة الحقيقية هي في الحياة ومن أجـل البـشر. وهذه محصلة درامية وافية وقادرة على لإنهاء المسرحية، غير أن الهم الفلسفي (الوجودي) كان مسيطرا – فيما يبدو – على تلك اللحظة من حياة غسان كنفاني، بحيث قادته إلى هذا التحويـل للمسرحية إلى بحث فكري بعيد عن الدراما في الفصلين الأخيرين. وربما كان هذا نفسه، هـو السبب في التحذير الأخير الذي أنهى به غسان المسرحية.

ولست أعرف الدوافع النفسية أو الخاصة التي جعلت غسان كنفاني ينـشغل بهـذا الهـم الوجودي في فترة كتابة المسرحية، وإن كان يمكنني أن أشير إلى أنه ربما كان نوعـا مـن رد الفعل إزاء المأزق الفلسطيني (الممتد في أعمال غسان كلها) المتنامي وخاصة قبيل إنشاء منظمة التحرير الفلسطينية بوصفها كيانا شاملاً وجامعا وممثلاً للهوية الفلسطينية، بهذا المعنى يبدو لى أن المسرحية، هي بحث لائب للمساهمة في تحقيق هذا الكيان، وإن كان على نحو تناقضي.

لقد لاحظنا في المسرحية هذا الوجود الطاغي لشخصية الأم الجـدة، القويـة الواضـحة المتمسكة بالتقاليد والحافظة لاستمرارية الجماعة، ولكنها محافظة في مواجهة الأبناء المتمـردين الذين تنبت في رؤوسهم الفكرة وتنمو كما تنمو شجرة الزيتون. هنا نجد أنفـسنا فـي مواجهـة تناقض بين الأم وشجرة الزيتون. وكلتاهما – كما نعرف – رمز فلسطيني قوى وواضح ليس في أدب غسان وحده، بل في مجمل الأدب والحياة الفسطينية، ربما كان المفتاح هو التمـرد علـى هيمنة الضمير والتقاليد، وحتى الأم، لصالح حرية الإنسان وإرادته وفكرته شجرة زيتونه.

غير أن هذا التمرد لايصطدم في الحقيقة بكيان الجماعة أو الأمة، إلا اصطداما ايجابيا، لا يؤدى إلى تفكك هذه الجماعة أو القضاء عليها. وهذا هو المغزى الأساسي للجوء غسان كنفـاني إلى أسطورة "عاد" الذي يُنظر إليه باعتباره مؤسس العرب، الأمة العربية، فهذه هـي – إذن – الأسطورة الأم عند العرب (٢). وحينما استعان غسان بهذه الأسطورة، فإنه لم يتركهـا سـاكنه جامدة كما قد تروى الأخبار عنها، وإنما رأى فيها بذور النمو الدرامي، حيث تتحول من مجـرد أسطورة عن ملحد مذموم في القرآن إلى أسطورة خلق وتكوين للأمة أو الجماعة، فـ "مرثد" لم يعد مجرد مُلحد، أو مجرد مُتمرد، رغم أنه في الحقيقة يعرف أنه لا إله ولا جنة. ولكـن هـذه ليست قضيته، القضية هي لم شمل الجماعة والعمل على تحويل المملكة إلى جنة، وليس الهجوم على الجنة الأخرى المزعومة. ورغم الانكسار الدرامي في الفصلين الأخيرين كما أشرت، فـإن الفكرة تنمو، ويتضح لنا على لسان هبا حقيقة ما عرفة مرثد وآمن به. ربما كان هذا هو الهاجس الكبير الذي قاد غسان كنفاني، إلى كتابة هذا النص الجميل هدية إلى شعبه.. إلينا..

---

(١) اعتمدت على طبعة المسرحية في المجلد الثالث من آثار غسان كنفاني الكاملة مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الثالثة، بيروت ١٩٩٣.

(٢) راجع مقالة جمال الدين بن شـيخ: M. Paris ،M، M،E ، R، Le Mythe et le verset ،M ou la clameus dAM ou la clameus de Dieu
1990/4 ،58

أبو المعاطي أبو النجا والفن الجميل

من الكتاب من لاتتوقع – حين تعرفهم – أن يكونوا الذين كتبوا كتاباتهم. وهناك آخرون تستطيع أن تتيقن من مطابقة نمط كتاباتهم لنمط شخصياتهم وليس حكما قيميا أن يتصور الإنسان أن هذا النوع الثاني أكثر صدقًا مع أنفسهم وأكثر سلاما على المستوى النفسي. ورغم أنني لم أعرف محمد أبو المعاطي أبو النجا معرفة حميمة، فإنني أؤكد أنه من النوع الثاني.

هو رجل هادئ لطيف حميم، يعد شخصه بالكثير من ثقة بأنه دائما قادر على تحقيق ما يعِدُ به، بل بأنه قادر على أن يفاجئك بأكثر مما يعِدُ به، وهذه خصائص مهمة في كتابته القصصية والروائية منذ أواخر الخمسينيات وحتى الآن، وهي تتجلى بوضوح في مجموعته الأخيرة" في هذا الصباح" الصادرة عن سلسلة" أصوات أدبية"، تتكون المجموعة من إحدى عشرة قطعة فنية مستقلة، وإن كان بعضها يتلاقى في بعض الخيوط من حيث الموضوع كما هو الحال في قصتى"الدعوة عامة" "وحالة غير مستعجلة" وكما في نصوص" ملامح في وجوه" التي تأتي في آخر المجموعة والتي يمكنني أن أضيف إليها قصتى" الأعمى والبحث عن قطة سوداء" و"الشوط الثاني". وبالإضافة إلى هذه الخيوط، فإن النصوص كلها تلتقي في خصائص فنية عامة تجعلها ممثلة لكتابة أبو المعاطي أبو النجا وشخصيته الجميلة أيضا..

ولعل الملمح الأكثر بروزا في هذه النصوص هو خبرة كاتبها العظيمة بالبشر، ومن الواضح أنها خبرة عميقة اكتسبها عبر ثقافة واسعة، ولكن الأهم عبر تأمل دائم للناس والحرص على الغوص بداخلهم بحب وأبوة وتضامن. من هنا فإن النصوص تقدم مجموعة ممتازة من النماذج البشرية التي تتجسد أمام القارئ وتتشكل خطوة خطوة ، ولا تعطى له جاهزة بأي حال من الأحوال، حتى في تلك النصوص الأخيرة التي تعمدت أن تفعل ذلك. والطريف أن هذه النماذج تستوعب كل النماذج البشرية على تنوعها: رجال ونساء وأطفال، ولايستبعد منها – بالطبع – نموذج شخصية الكاتب نفسه التي قدمت بوضوح في القصة الأولى" ذلك الأثر" وقصة الأعمى والبحث عن قطة سوداء". وهذا طبعا شئ مختلف عن رؤية الكاتب التي تبطن كل النصوص وترى كل الشخصيات.

النصوص تبرع في تقديم نماذج مختلفة من الرجال: النبيل والوغد، والرجل الذي يتعرف على البشر ويحدد خطته في التعامل معهم خلال خمس دقائق لاتزيد، والرجل الذي يحب أن يكون الأعلى صوتًا حتى لو لم يكن لديه شئ يقوله. الرجل الصياد غير المحايد، والرجل الذي لايفهم العالم إلا من خلال تصنيفات يرتاح إليها، والرجل متعدد العلاقات ومع ذلك تنجح زوجته في القضاء على كل أحلامه في الحياة. أما النساء فالكاتب يبرع براعة كاملة في تقديم عدة

نماذج سائدة وفي نفس الوقت لها تفردها وتميزها، منها شخصية الزوجة القامعة التـي أشـرنا إليها، وشخصية سيدة الأعمال الوصولية التي تحب النجاح في العمل علـى حـساب أي شـئ، والشخصية الأهم هي شخصية سلمى عواد التي تتكرر في أكثر من قصة، وهي شخصية المرأة الجذابة اللعوب إلى حد ما، ومع ذلك فهي مرغوبة دائما من أكثر من رجل، وهـي الشخـصية المولعة التي تَعِد وتفاجئ دائما، دون أن تحقق و عدها.

في تقديم هذه النماذج يبدو حرص الكاتب الأساسي على تجسيدها بوصفها نماذج بـشرية حية تعيش الحياة البسيطة العادية، ومن ثم فإن الوصف يحرص على تقديم هذه الشخصيات مـن داخلها، ولكن على نحو غير مباشر، من خلال أفعالها وسلوكها في الحياة بصفة أساسية، ولذلك فإن النصوص لا تحمل أحداثًا خارجية بارزة، بل مجرد سلوكيات بسيطة. ولكنها من خلال هذه الأفعال والسلوكيات تنبني أمامنا خطوة خطوة وتتكامل رويدا رويدا، ومع ذلك فلأنها تتكـشف طوال الوقت عن مفاجآت لم نكن نتوقعها، وهذا هو ما يثير القارئ ويمتعه ويعلمه ببساطة ويسر ودون حيل وألاعيب اللهم إلا مهارة القاص البارع في الحكي وترتيب الأحداث ومتابعة الجملـة بعد الجملة والفقرة بعد الفقرة رغم بساطة اللغة وعاديتها تماما.

على هذا النحو، فإن بناء القصة يتصاعد إلى أعلى دائما أو إلى الأمام وأن دار في حلقات صغيرة أحيانًا، إلا أنه دائما يمتد – تقريبا – إلى ما لا نهاية، بحيث يمكننا القـول إن الكاتـب لايجيد، أو ربما لايحب وضع نقطة النهاية ويفضل تركها مفتوحة كما يشير بوضوح في ختـام قصة" الدعوة عامة". ومع ذلك، فإن القارئ لا يستطيع تجاهل مشكلة النهاية هذه، وخاصـة إذا ربطها بطبيعة السرد في النصوص، والتي تميل – بالطبع – إلى الكتابة الروائية أكثر منها إلى القص القصير.

البناء والسرد يميلان – إذن – إلى القص الطويل، لكن طبيعة الشخصيات المختارة ترشح النصوص لأن تكون قصصا قصيرة بامتياز، وهنا ندرك رؤية الكاتب التي تلتقط – رغم التنوع الواضح – نمطًا محددا من الشخصيات هي الشخصيات المقموعة في نهاية المطاف، أو علـى الأقل شخصيات لا تمتلك القدرة على المواجهة الحادة والصريحة. فسواء كانت الشخصية نبيلـة أو وغدا أو ماهرة في صنع المؤامرات أو إدارة أو إثارة الآخرين.. كل الشخصيات. في النهاية ليست سعيدة ولا مستمتعة ولا متحققة. ولعل الكاتب نفسه لم يتحرج في أن يخبرنا بفلسفته فـي نهاية النص الأخير، حين يقول:

"فعلنا جميعا نحمل في وجوهنا بعض ملامح هذا الوجه الذي رأيناه في المـرآة.. نعـم.. فنحن نحمل من هذه الملامح، بقدر ما نرغب في امـتلاك الأشـياء ونرغـب عـن الاكتفـاء باستخدامها. بقدر ما نجد في صدورنا من الضيق من أولئك الذين يختلفون معنا في تقدير الأمور أو في زاوية الرؤية. بقدر ما نخاف من مواجهة الحرية بمعناها العميق الشامل باعتبارها حقـا

للآخرين ولنا بنفس المدى والمقدار."بهذا القدر يفقد البشر إنـسانيتهم لأنهـم يفقـدون تفـردهم، ويصبحون قامعين مقموعين وهذا هو حالنا. فشكرا لك يا أستاذ أبو المعاطي أمتعتنـا وعلمتنـا الكثير.

توجهات جديدة في القص المصري المعاصر

(إطار عام)

* أولا: الراوية

لم يعد ثمة جدال في أن "رواية جديدة" قد أصبحت تسيطر على الساحة الروائية في العالم العربي كله، وليس في مصر فقط. ولكن هذا الحكم العام يحتاج إلى بعض الاحتراز والتفسير. ذلك أنه لايعني انتهاء أشكال الكتابة الروائية التقليدية. فمازال نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس وثروت أباظة يكتبون"، وإن كانت كتاباتهم قد باتت خالية من الاهتمام بالشكل الروائي، أي لأنها تكاد تخرج عن نطاق ما نسميه عادة بالراوية (وليس الحكاية). وهذا لايعني أيضا أن هذا الشكل (مصمت) قد فقد كافة إمكاناته. بل إن هناك الكثير من عناصره مازال صالحا للعمل، ومستخدما من قبل كُتاب الراوية الجديدة أنفسهم. واحتراز ثالث يقول بأننا لا نقصد بشكل الراوية الجديدة، ذلك الشكل الذي قصده آلان جرييه في كتابه، كما لا نقصد به ما يسميه إدوار الخراط بانتصار الحساسية الجديدة. المصطلح الذي نستخدمة يحتوي على عناصر من كل من المفهومين، ولكنه لايتطابق معهما، بل إنه يتناقض مع النسق العام الكلي من أصولهما النظرية وأبعادهما الفلسفية.ولسوف يتضح – من خلال هذه الدراسة – ما نقصده بمصطلحنا تفصيلاً، ولكننا نسارع فنحدد عنصرا أساسيا في هذا المصطلح، وهو أن الراوية الجديدة التي نقصدها هي الراوية التي تبتعد – قليلاً – أو كثيرا – عن مفهووم الحكاية الخارجية، أي أنها لاتعتمد على حكاية الحدث الخارجي وبمطق هذا العالم الخارجي، ومصطلح الحكاية يقصد به هنا، الحكي والمحاكاة معا كما لعله قد فُهم.

الراوية الجديدة – بهذا المعنى – ليست بنت اليوم ولا بنت عقد الستينيات كما يزعم البعض، وإنما هي سعي دؤوب يمتد في الراوية المصرية منذ بدايتها الناضجة في الثلاثينيات. ويمكننا أن نجد بعض ملامحه عند كتاب ما يسمي بالراوية التحليلية وخاصة المازني. ولكن تيارها القوي نسبيا قد بدأ يتدفق منذ الأربعينيات وخاصة مع كتابات عادل كامل (مليم الأكبر) وفتحي غانم (الرجل الذي فقد ظله) ولطيفة الزيات (الباب المفتوح) وبعض أعمال نجيب محفوظ ويوسف إدريس. في هذه الأعمال جميعا وغيرها سنجد ملامح عامة جديدة أهمها عدم الاستسلام لمنطق الحكاية الخارجي، وإنما النظر إليه من بعيد.. من مسافة.. وإعادة بنائه حسب منطق جديد.. منطق داخلي يتبع رؤية الكاتب ونمو الشخصيات وخصوصيتها. ولكن هذه المسافة – في الأربعينيات والخمسينيات. لم تكن مسافة شديدية الاتساع والبعد عن منطق الواقع، لأن منطق الواقع ذاته كان أكثر تماسكًا واتساقًا، وكان الكتاب جزءا لصيقًا منه وإن لم يذوبوا تمامًا في تفاصيله الدقيقة. كان هؤلاء الكتاب المتميزون عناصر فعالة في حركة المجتمع المصري،

يساهمون في توجيهه وصنع عبر أحزابهم ومنظماتهم السياسية المختلفة، التي لم تمنعهم – مع ذلك – من البحث عن خصوصيتهم الفنية وتحقيقها في هذه الأعمال. وباختصار توافق هذا التيار. الذي يشكل واحدا من اتجاهات الكتابة الواقعية في الراوية المصرية دون جدال. مع حركة نهوض وطني عام.. هو وحده الذي يستطيع أن يعطي للفنان حقه من التحقق ومن التخصص والخصوصية، ويسمح له بألا يكون مجرد بوق يردد شعاراته وينشرها غير أن هذا النهوض الوطني العام، بدأ يأخذ مع سيطرة حركة ٥٢ على مقاليد السلطة – اتجاها مختلفًا ، اتجاها أكثر تعقيدا. فرغم توافق شعارات المجتمع" الاشتراكي" مع الإطار العام لحركة النهوض الوطني قبل (٥٢)، فإن المثقفين والتنظيمات السياسة قد منعت من المشاركة في تحقيقها، أو في إعلان أي تمايز ولو تفصيلي عن شعارات الضباط الأحرار وسلطتهم. ورغم كثير من الوقائع الصغيرة التي تذكر عن أن جمال عبدالناصر كان يتدخل شخصيا لنشر رواية أو عرض مسرحية أو فيلم (فيما يحكي لويس عوض وعلى الراعي وتوفيق صالح ونعمان عاشور وغيرهم).. الخ، فإن عمق القهر كان قد وصل – مع مجمل الممارسات البوليسية – إلى دواخل الكتاب، وتحولوا إلى رقباء على أنفسهم قبل إن تمنعهم – أو تقبلهم – الرقابة الخارجية. ولعل رواية صنع الله إبراهيم" التي نشرت سنة ١٩٦٦ ثم صودرت تعتبر تعبيرا دقيقًا وبالغًا عن هذه الحقائق. وليس مصادفة أن تكون هذه الراوية أول إعلان عن عودة تلك الراوية الجديدة إلى الظهور – وبكثافة – بعد أن انفصلت عنها بعض ملامحها الأولى وأخذت ملامح جديدة.. اتجاه نحو الاهتمام بالداخل أكثر بكثير مما كان.. اتجاه لتصوير الحصار الداخلي. الحصار يمكن أن يكون السمة الأساسية التي يمكن أن تبلور خصائص الراوية الجديدة منذ منتصف الستينيات، كما مثلتها روايات صنع الله إبراهيم، وجمال الغيطاني، ويوسف القعيد، وبعض أعمال نجيب محفوظ وسليمان فياض وعبد الحكيم قاسم (رغم أن" أيام الإنسان السبعة" قد استطاعت – رغم هذا الحصار – أن تقدم عالما قابلاً للانفتاح على أشواق الإنسان الروحية التي فيها يمكن الانعتاق).

وربما بسبب من هذه الخصوصية الموضوعية" الحصار" والتمزق الذي شهده المجتمع المصري قبل ومع وبعد هزيمة ١٩٦٧، كان هروب جيل الستينيات من الراوية إلى شكل أكثر قدرة على تشكيل هذه الرؤى المحاصرة، المأزومة، أي شكل القصة القصيرة. وليس لدينا – على أية حال – تفسير آخر لتوقف كُتابنا عن كتابة الراوية لعقد من الزمان تقريبا، حيث لم تصدر سوى رواية جمال الغيطاني "الزيني بركات" ، ورواية صنع الله إبراهيم "نجمة أغسطس"، وبعض أعمال يوسف القعيد وسليمان فياض وجميل عطية إبراهيم. وهي كلها – على أية حال – تؤكد الفرضية ولاتنفيها.

في مقابل ذلك، تفاجئنا المطابع في السنوات الست أو السبع الماضية، بعدد من الراويات يكاد يصل إلى حد الخمسين رواية. وسأذكر هنا بعضها، وأرجو ألا أنسى الكثير منها. لدينا إضافة إلى نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس وثروت أباظة:

- فتحي غانم : الأفيال، وزينب والعرش.
- بدر الديب : حديث شخصي، وأوراق زمردة وأيوب.
- إدوار الخراط : رامة والتنين، والزمن الآخر، وأخيرا ترابها الزعفران
- بهاء طاهر : شرق النخيل، وقالت ضحى.
- إبراهيم أصلان : مالك الحزين.
- صنع الله إبراهيم : اللجنة، وبيروت بيروت.
- جمال الغيطاني : التجليات، وخطط الغيطاني.
- عبده جبير : تحريك القلب، وثلاثية سبيل الشخص.
- رمسيس لبيب : قمر أسمر في الغربة.
- عبد الحكيم قاسم : المهدي، وقدر الغرف المقبضة، والأخت الأب.
- محمد مستجاب : التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ.
- نبيل نعوم جورجي : الباب
- خيرى شلبي : الوتد.
- فتحي امبابي : العرس.
- شريف حتاتة : الرئيسة، والشبكة.
- رضوى عاشور : الرحلة.. الخ.
- جميل عطية إبراهيم : البحر ليس بملآن، والنزول إلى البحر.
- إسماعيل العادلي : أيام المطر.
- إبراهيم عبد المجيد : المسافات، والصياد واليمام، وليلة العشق.
- يوسف القعيد : يحدث في مصر الآن.
- صبري موسى : فساد الأمكنة (السيد في حقل السبانخ).
- محمد البساطي : المقهى الزجاجي، والأيام الصعبة.
- سلوى بكر : مقام عطية.

هذا الرصد العام لأهم الراويات التي صدرت في تلك الفترة الأخيرة – الوجيزة نـسبيا – يضعنا أمام هذا السؤال الملح: ما دلالة كثرة الأعمال – كميا وكيفيا – على هـذا النحـو؟ فـي تقديري أن الظرف العام، سواء في أعماقه أو في مظاهره السطحية وراء هـذه الغـزارة فـي الإنتاج، وإن كنا نسارع فنقول أنه من المؤكد أن بعض هذا الإنتاج قد تم إبداعه في فترة سـابقة على النشر الذي كان صعبا طوال عقد السبعينيات. ولكن معظم هذا الإنتاج – فيما أرى – كـان

حبيس الصدور لا الأدراج، لأن ذلك العقد كان يمثل فترة تحول صعبة الاستيعاب، وإن كانت متوقعة ومنطقية لدى الكُتاب، ولكن توقعها منطقيا شئ واستيعابها فنيا وكتابتها شئ آخر.

ولعله يساعدنا في البحث عن التفسير ليس فقط عودة كتاب الراوية إلى كتابة الراوية بعد فترة التوقف والتوجه إلى القصة القصيرة، وإنما أيضا انتقال كثير من الكتاب الذين لم يكتبوا سوى القصة القصيرة - في الستينيات - إلى كتابة الراوية أمثال إدوار الخراط، وبهاء طاهر، وإبراهيم أصلان، وإسماعيل العادلي. ولهذا الأمر دلالته - فيما أعتقد - على نوع التغير في رؤى هؤلاء الكتاب، وليس فقط في إمكاناتهم الفنية كما كان البعض يزعم من قبل. في تقديري أن خاصية الحصار كان لابد لها. مع سلطة مايو ١٩٧١ وشعورها الطبقي وتوجهاته المعادية لمصالح الشعب بوضوح. أن تنزاح. لم يعد الوضع التناقضي بين حب عبد الناصر والخوف منه قائما، ومن ثم فإن الدوافع الداخلية للانحصار لم تعد قائمة، وإن ظلت – وربما ازدادت – القواهر الخارجية، ولكنها على كل حال باتت قواهر واضحة يمكننا أن نتخذ منها موقفًا، لم تعد ميتافيزيقا مطاردة في كل وقت ممكن.

يساعد هذا العامل الأساسي بالطبع مجموعة من التفصيلات الصغيرة مثل ظهور بعض دور النشر المستقلة عن تحكم الدولة المطلق، دور نشر خاصة، ووجود بعض المجلات التي تساعد على وجود حركة نقدية. ولو محدودة. تثير النقاشات والخلافات والحوارات الدافعة للعملية الإبداعية... الخ. كل هذا طبعا إضافة إلى نضوج خبرة هؤلاء الكُتاب بفن الكتاب أكثر مما كان الأمر عليه في الستينيات.

***

إذا عدنا الآن إلى هذه الراويات لنقيسها على المحك الذي أصدرناه في البداية عن سيطرة رواية جديدة على الساحة المعاصرة. فهل نراه صادقا؟

ربما يكون رصد بعض الملامح العامة المشتركة في هذه الأعمال أفضل الوسائل للإجابة على هذا السؤال.

ولعل أول ملمح في معظم هذه الأعمال هو الملمح الخاص بطبيعة الشخصيات، وخاصة الشخصية الأساسية في هذه الراويات، ذلك أن كل هذه الراويات دون استثناء ما تزال تعتمد على مفهوم البطل أوالشخصية الرئيسية، سواء أكانت هذه الشخصية هي الراوي أم محكيا عنه بضمير الغائب. غير أن هذه الشخصية تأخذ أشكالاً مختلفة تبعا لرؤية الكاتب. فيما نجد أن بعض الراويات ماتزال تحافظ على مايسمى بالبطل الإيجابي، الفاعل، (في أعمال إسماعيل العادلي، وشريف حتاته، ورمسيس لبيب، وفتحي امبابي، فإننا نجد أن معظم الراويات تقدم مفهوم اللابطل أو البطل الضد (عبد الحكيم قاسم، وفتحي غانم" الأفيال"، وصنع الله إبراهيم، وبهاء طاهر، وإبراهيم عبد المجيد، وإبراهيم أصلان) ولكن بعض روايات هذا الاتجاه الأخير

تحاول أن تمزج بين المفهومين، بمعنى المشاركة النسبية للبطل (صنع الله إبراهيم) أو النهاية السعيدة لشخصية سلبية (بهاء طاهر بالذات)... الخ

الملمح الثاني المهم هو طبيعة توالي الأحداث في الزمن الداخلي للرواية. سنجد أن معظم هؤلاء الكُتاب حريصون بشكل مطلق على عدم مراعاة التتابع الزمني الخارجي أو الواقعي (بالمعنى السطحي للمصطلح)، فإحساس الراوي أو الكاتب بالزمن هو الغائب، بحيث نجد أن وسائل الاسترجاع أو التقاطعات الزمنية، أو حتى تداخل الأزمان المتعددة في السياق نفسه، هي الوسائل الأساسية في الراوية المعاصرة. وربما تكون رواية عبده جبير (تحريك القلب) أكثر الراويات غراما بهذه الوسيلة إلى حد مبالغ فيه.

الملمح الثالث، وهو مرتبط بالملمح السابق، خاص بتداخل العوالم والأحداث، وبمعنى أدق خلط الواقعي بالخيالي ، والحلمي بالمعيش، وبطرق مختلفة، بعضها يستطيع أن يبني نمطًا من الأحداث قابل لأن يكون واقعيا وخياليا في آنٍ واحد، كما فعل صنع الله في" اللجنة" والبعض الآخر يفرض مستويين متداخلين، كما في أعمال بهاء طاهر، وعبده جبير، وإبراهيم عبد المجيد، وجميل عطية إبراهيم في "البحر ليس بملآن". ويبقى البعد الثالث في إطار نمط واحد مثل جميل عطية إبراهيم في" النزول إلى البحر" وإدوار الخراط في" رامة والتنين" وإسماعيل العادلي، وجمال الغيطاني، ويوسف القعيد، ورمسيس لبيب، وعبد الحكيم قاسم، وإبراهيم أصلان... الخ. ولكن هذا الفريق الثالث يتفاوت في درجة قدرته على الوصول إلى أعماق هذا النمط الواحد من الأحداث، سواء أكانت أحداثًا داخلية أم خارجية.

الملمح الرابع خاص باللغة. الجميع بدون استثناء يبحثون عن لغة أو لغات جديدة. ويكاد كل واحد منهم يتميز بلغة خاصة دون جدال. و إن كان يمكننا أن نجد بعض العناصر المشتركة بين أكثر من واحد منهم مثل الاعتماد على المفارقة أي استخدام اللغة التهكمية الساخرة التي تكشف زيف الواقع بطرق مختلفة وأكثرهم قدرة على تحقيق هذه الخاصية في اللغة هو صنع الله إبراهيم وخاصة في" اللجنة". ولكنهم بعد ذلك يختلفون بين التسجيلي (يوسف القعيد) والتاريخي (جمال الغيطاني) والتحليلي (إدوار الخراط وعبد الحكيم قاسم) والرصدي (بهاء طاهر، وإبراهيم أصلان، وإسماعيل العادلي، وفتحي امبابي).

وهذا الفريق الأخير يتباين في درجة رصديته، أي بُعده عن شحن اللغة بإيحاءاته ومواقفه التفصيلية ولكن كلا منهم – فيما أرى – يستطيع أن يوظف هذه اللغة – حسب مميزاتها عنده – في سياق بنائه ونظرته للعالم.

***

تكاد هذه الملامح أن تكون الملامح الأساسية المشتركة بين كتابنا المعاصرين، وهي جميعها تؤكد سعي هؤلاء الكتاب إلى "رواية جديدة". غير أن هناك بُعدا أساسيا لهذه الملامح هو الذي يؤكد انتماءهم إلى هذه الراوية. هذا البُعد خاص بخصائص الرؤية التي يتبناها هؤلاء الكتاب. الخاصية الأساسية في هذه الرؤية رؤية ناقدة وغير مستسلمة، أي لأنها سواء كانت راصدة أو حتى متعاطفة مع الواقع أو جزئيات منه، إلا أنها لا تصل إلى حد تبني هذا الواقع. الجميع رافضون له، مع انطلاقهم منه طوال الوقت، وهم يسعون إلى إعادة تنظيمه بعد اكتشاف أعماقه المخبوءة ولكن درجات الرفض تختلف من كاتب إلى آخر، كميا وكيفيا، مثلما أن إنماط الواقع ذاته، والزوايا التي ينظرون منها إليه تختلف.

ولعلي مضطر هنا إلى توضيح ما أعنيه بمصطلح الواقع بعد أن زيفتْه المدارس الوضعية وأتباعها. ما أقصده بالواقع هو مفردات الحياة الإنسانية، الجماعي منها والفردي، وهو يشمل الجماد والحيوان والأرض والسماء. كلها في نظري – إنسانية لأن الإنسان هو الذي يصنعها إذ يسيطر عليها ويقودها. بهذا المعنى، فإن الطبيعة جزء من الواقع، بما هي فاعلة في حياة الإنسان. وداخل الإنسان جزء من الواقع، مادام في صيرورته وعلاقته.

وعلى هذا النحو فإن مجمل الموضوعات التي تتعامل معها الراوية المصرية المعاصرة، موضوعات واقعية. ولكننا لا نستطيع أن نزعم أن كل الرؤى التي يتعامل بها الكُتاب مع هذه الموضوعات رؤى واقعية. هناك من ينظر إلى جزئية ما في الواقع، ذاتيا كان أو خارجيا، عازلاً إياها عن علاقاتها وأعماقها هي ذاتها، ومثل هذا الكاتب لايمكن أن يكون واقعيا، كما أنه لا ينجح في أن يكون كاتبا حساسا وناجحا في صياغة تجربته. ومن حسن الحظ أننا – مع الراوية المعاصرة – نتجاوز رويدا رويدا هذه الأحادية، ونبتعد عن الحساسية الجديدة المذوتة للأشياء والنافية لموضوعية هي ألصق مايكون بهذه الأشياء والذوات، وعن الواقعية بمفهومها المسطح الأقرب إلى الوثائقية. و ابتعادا عن هذين المفهومين تسعى الراوية المعاصرة، بجدتها، نحو مفهوم عميق للواقعية وللواقع معا، ونحو فن يحاول أن يكتشف أعماق هذا الواقع، مدركًا خباياه، وعلاقاته الباطنة في صيرورتها.

إن أحدا لا يستطيع الزعم مثلاً أن هموم الراوية المعاصرة، رغم جدتها، بعيدة عن هموم الواقع المصري المعاصر، على الأقل في شرائح معينة منه: (وخاصة المثقفون وبعض شرائح البرجوازية الصغيرة)، بل إن تقديري أنها قد بحثت عن جِدتها، وما تزال تبحث، من أجل أن تكون قادرة على صياغة رؤية هذه الشريحة للعالم، بكل تمزقاتها وطموحاتها وإخفاقاتها. ومن هنا يستطيع أن ينفي عن هذه الشريحة الطبقية أهميتها السياسية بوصفها طليعة – ما تزال للأسف الشديد – لحركة التحرر الوطني في مصر وفي غيرها من بلدان العالم العربي.

على هذا الأساس لايستطيع أحد أن ينفي عن هذه الراوية دورها السياسي الواضـح، بـل والمباشر في كثير من الأحيان. ذلك أن هذه الراوية لا يمكنها أن تتعالى على أزمـات الواقـع المعاصر، بحيث تفترض البطل المخاص المتفائل، إلا إذا وقعت في كثير من المثالية، وهذا قـد حدث فعلاً في بعض الراويات (بينما يصعب افتراض مثل هذا البطل فـي واقعنـا الحـالي أو القريب. ومع ذلك فإن هذه الراوية تناضل من أجل أن ترى الجوانـب الكامنـة فـي الإنـسان المصري المعاصر، سلبياتها وإيجابياتها بحيث تستطيع في كثير من الحالات الوصول إلـى مـا أسميه أسطورة هذا الواقع... الأشواق و الهموم الدفينة التي يمكن أن تعتبـر معوقـات ونقـاط انطلاق جديدة في الوقت ذاته (راجع مثلاً" أنا الملك جئت" لبهاء طـاهر، و"الـصياد واليمـام" لإبراهيم عبد المجيد، وتجليات الغيطاني، وحتى روايتى إدوار الخراط:" رامة والتنين"، و" الزمن الآخر"... الخ)

إن هم الراوية المعاصرة في مصر، أكبر بكثير من الانغلاق حول التـداعيات التداخليـة التي يدعو إليها البعض، كما لأنها أكبر بكثير من مجرد تنميط الواقع وتَمذَجته. إن مـسعاها – وخصوصيتها – هو كشف جسد هذا الواقع بكل نتوءاته وتضاريسه وما وراءها أيضا. وعلينا أن نؤيدها في اتجاهها هذا، بل علينا أن ندفعها إلى المزيد من هذا البحث والكشف. علينا أن نطالبها بأن توسع دائرة بحثها واكتشافها بحيث لا تقتصر – كما يفعل معظمها حتى الآن – على دوائـر محدودة من المثقفين وعوالم محددة لهم. إن على الراوية المعاصرة، لكي تكون معاصـرة حقًـا وبالمعنى الكامل للكلمة أن تتسع عوالمها ورؤاها بحيث تكتشف الجذور الأبعد لتلك الهموم التـي تعالجها. وأقصد الجذور الشعبية، والهموم الشعبية. وقد يبدو سؤالي التالي ساذجا ولكني أظن أنه صحيح. كم رواية استطاعت أن تدخل في عوالم الفلاحين المصريين أو العمال المـصريين؟ بالطبع هناك عدد من الراويات. ولكن هل خلصت حقًا لاكتشاف هذه الأسطورة الكامنة، وهـل عدد هذه الراويات يمثل نسبة معقولة من العدد الكلي للروايات التي تمثل روايتنا المعاصرة؟

إنني لا أخرج هذا التساؤل من خارج هموم الراوية الجديدة، وليس فرضا علينـا، وإنمـا لأني شعرت أن العوالم التي تدور فيها – رغم خصوبتها وثرائها – قد بدأت تميل إلى التكرار، وأن هناك اتجاها يحبو نحو عوالم جديدة، خارج هذا الإطار. ورأيت أنه من المهم أن أشير إليه وأن ألفت الأنظار إلى أهميته في حل كثير من المشاكل التي تعاني منها روايتنا المعاصرة على المستوى الفني – أولاً، وعلى المستوى الاجتماعي ثانيا، وأقصد علاقتها بالمجتمع الذي تعـيش فيه أي المتلقي الذي يتلقاها.

ولعلي أختم هذا الجزء من الدراسة الرصدية السريعة بتخوف طالما تراجعتُ عن إعلانه، ولكني أشعر أنه يستحق الطرح الآن: ألا نشعر أن فنوننا الأدبية الحديثة، وأقصد بالذات أشكال الراوية والقصة القصيرة و المسرحية، لاتزال مجرد أشكال غير ملتقية في مضمونها ودلالاتهـا (ولا أقصد مضامين ودلالات الأعمال الأدبية بل أقصد مضامين الأشـكال ذاتهـا، ودلالاتهـا

باعتبارها أكثر عناصر العمل الأدبي تمثيلاً للمجتمع وتطوره كما يقول باختين) ، أقول ألا نشعر، أنها لاتزال غير ملتقية بالاحتياجات الروحية والسيكولوجية (والاجتماعية) للشعب المصري، منذ نشأتها وحتى الآن؟ وبطريقة أخرى أسأل: ألا نشعر أنها ماتزال شكلاً فارغًا من محتواه الثرى الذي نعرفه عنه في الآداب التي كان فيها بشكل طبيعي وغير قسري كما حدث عندنا في أوائل القرن؟. إذا صح طرح هذا التخوف، فإن الراوية العربية. بوصفها شكلاً أدبيا. ما تزال تحتاج إلى أن تستوعب جيدا وتتمثل دلالاته وأبعاده وأن تثري بمضمون مصري وعربي.. وفي هذه الحالة لن نبقى حبيسين في إطار تلك التصنيفات الأوروبية للرواية القديمة والجديدة، وإنما سيكون لنا روايتنا الخاصة كما هو الحال بالنسبة لرواية أمريكا اللاتينينة. ولعلي أؤكد هنا أن هناك بعض الراويات العربية. منذ فترة بعيدة – قد أخذت تبحث عن هذا الطريق، وأن الراوية المعاصرة تسعى لتحقيقه واستكماله. وهذا أمر يحتاج إلى دراسة أخرى.

* ثانيًا: القصة القصيرة:

ما أعنيه بمصطلح القصة القصيرة أنه الفن الذي يستطيع أكثر من غيره صياغة لحظة الأزمة. أو بمعنى أدق صياغة توتر الأزمة. وكما نرى في هذا التعريف، فإنه قابل لأن يشمل مختلف الأشكال البنائية التي عرفتها القصة القصيرة. بمعناها الاصطلاحي – على الأقل في الأدب العربي الحديث.

بإيجاز شديد، نستطيع الزعم بأن القصة العربية القصيرة لم تعرف سوى ثلاثة أشكال بنائية محددة هي: الشكل المثلث والشكل الدائري والشكل المستقيم المتعرج، ورغم الاختلاف الواضح بين كل شكل من هذه الأشكال الثلاثة، فلأنها تكاد تتوحد في التعريف الموجز الذي أشرنا إليه في السطور الأولى، شكل المثلث: البداية والوسط والنهاية، أو التمهيد والذروة والحل، يمكن أن يعتبر الشكل الكلاسيكي للقصة القصيرة. الكلاسيكي بمعنيين: بمعنى الحفاظ على البناء الدرامي بالمفهوم الأرسطي، وبمعنى أنه هو الشكل الذي كتب في إطاره رواد فن القصة القصيرة، سواء في العالم (تشيكوف – موباسان – إدجارآلن بو) أو في أدبنا العربي الحديث (المدرسة الحديثة). في مثل هذا الشكل تكمن بؤرة التوتر في الوسط مع استحكام العقدة، وفي الغالب تنبني القصة على هذه البؤرة التي هي الهدف. إليه تسعى البداية ومنه نصل إلى النهاية.

الشكل الدائري لا يتبني مفهوم الوحدات الثلاثية ولكنه يوزع لحظات التوتر على مجمل محيط الدائرة. وهي لحظات تتواصل لكي تعود إلى ما بدأت به في الغالب، سواء به هو ذاته أم بما هو قريب منه. غير أن هذا الشكل لايخلو من إحدى لحظات التوتر التي هي أكثر توترا من بقية اللحظات في القصة، في موقع ما منها. هذا إمكانية، والإمكانية الأخرى أن تتكامل لحظات التوتر في القصة كلها كي تعطي وحدة من التوترات الناتجة عن قراءة العمل ككل، وليس في جزئية واحدة منه.

ويقترب الشكل الثالث. في خصائصه العامة. من هذا الشكل الثاني، فيما عدا مسألة الدائرية، ذلك أن القصة في هذا الشكل تسير في شكل تموجات صاعدة وهابطة ومتداخلة (في القصة الجيدة)، ولاتنتهي بنهاية محددة. ورغم ذلك فإن لحظات التوتر التي تتوزع على هذه التموجات لا تنجو أبدا من سيطرة إحداها أو بروزها على غيرها، بحيث تشكل بؤرة القصة. ومن المهم أن نلاحظ أن هذا الشكل. والشكل الذي سبقه – قد ارتبطا بما سبق أن أسميناه ملامح (الجدة في الراوية) حيث طغيان العالم الداخلي والتقاطعات الزمنية والخلط بين الواقعي والحلمي واللغة المفارقة... الخ. وفي هذين الشكلين أيضا تختلف طرائق الاستخدام اللغوي. فرغم أن القصة القصيرة في أشكالها المختلفة تتميز أساسا بالكثافة والإيجاز والدقة في استخدام اللغة، فإن الشكلين الأخيرين يتميزان بالبحث عن لغة أقرب إلى الشاعرية (والأصح الشعرية).

وهذه قضية نود أن نستطرد فيها قليلاً، نظرا لأن استخدام هذا المصطلح أمر شائع وفيه قدر عالٍ من عدم التحديد والدقة، غالبا ما يستخدم بوصفه نوعا من الهروب من تحديد الخصائص الدقيقة للغة قصاص ما أو قصة ما. بعض النقاد يستخدم المصطلح مشيرا إلى إيحائية اللغة، والبعض الآخر يستخدمه مشيرا إلى تصويريتها، والبعض الثالث يستخدمه مشيرا إلى إيقاعيتها، والبعض الرابع يستخدمه مشيرا إلى " جوها العام". والحقيقة أن هذه الإشارات جميعا لاتخص لغة الشعر وحدها. ناهيك عن أن استخدامين من هذه الاستخدامات غير صحيح علميا، وهما مصطلحا الإيحائية والجو العام. فاللغة لاتوحي وإنما تدل بنظامها سواء المعتاد أو الفني (شعري – قصصي – روائي – مسرحي.. الخ) على نظام من الدلالات، لأنها باختصار نظام إشاري يتكون من مجموعة من الدوال لكل منها مدلول معين. وفي تراكب وتداخل هذه الدوال ينتج نظام معقد من المدلولات، لايستطيع، سوى التحليل الدقيق أن يصل إليه جميعه. أما مصطلح الجو العام، لايستطيع، سوى التحليل الدقيق أن يصل إليه جميعه. أما مصطلح الجو العام، كما أشرت فيرتبط – في الغالب – بالفهم الرومانسي للأدب. وربما يشير إلى رومانسية الأجواء العامة للنص، وهو مصطلح لايمكن تحديده بدقة من قبل الذين يستخدمونه، ومن ثم لا يجوز استخدامه..

تبقى خصيصتا" التصوير" أو" المجاز" والإيقاع. ولو أننا تمعنا بدقة في مدلول كل من المصطلحين لأدركنا أنهما يوجدان في الشعر كما يوجدان في كل الفنون، وليس فقط الذي يستخدم اللغة بوصفها أداة. إن المجاز ليس إلا نقل مفردة من مجالها الدلالي إلى مجال دلالي آخر، أو بالمعنى القديم نقل اللفظة من معناها الحقيقي إلى معنى آخر، مجازي. أما الإيقاع فهو توالي ظاهرة ما "صوتية أو غير صوتية" في نظام ما، زمني أوغير زمني، في الأدب خاصة، هو توالي ظاهرة صوتية (بذاتها أو ماهو قريب منها) في نظام زمني محدد ذي قواعد، ليست بالضرورة هي الاطراد المطلق، وإنما بمعنى جدلي للنظام، مكون من عناصر الاطراد وعناصر الانقطاع أو عناصر الوحدة، وعناصر التنوع.. الخ..

بهذا المعنى فإن كلتا الخصيصتين تعتبران ملامح مميزة لكل لغة فنية، هما ضروريتان أو لازمتان لكل سعي جمالي يقوم به الفنان لإعادة تنظيم اللغة بوصفها جزءا من الواقـع بـصفة عامة، إعادة تنظيم اللغة – من أجل صياغة تجربة خاصة وتوصيلها – تتم على كل مـستويات اللغة (الصوتية والصرية والنحوية (التركيبية) والدلالية) ، ومنها تنتج مثل هذه الظواهر: الإيقاع والمجاز..

إن ما وصلنا إليه – حتى الآن – لا ينفي على الإطلاق وجود هاتين الظاهرتين واضحتين في الشعر، ولكنه ينفي وهم أنهما ليستا إلا ظاهرتين شعريتين. هما ظاهرتان فنيتان يضطر إلى استخدامها كل فنان يجد في نفسه تجربة معقدة ومركبة تستعصي علـى الخـروج فـي إطـار الاستخدام المعتاد للغة، وليست المسألة هنا مرتبطة بما يتعارف عليه بـالغموض، وإنمـا هـي مرتبطة بالتراكب والتعقد (وليس التعقيد). إن التجربة التي تستدعي استخدام المجـاز والإيقـاع (وكلاهما وجهان للوظيفة الاستعارية) هي تجربة غير ذات بعد واحد. لايمكن تجريدها إلى فكرة محددة ، في لبها فكرة، ولكنها ليست هي الفكرة بذاتها، هـي" تجربـة" يجتمـع فيهـا الفكـر والأحاسيس و المشاعر.. الخ، وهي لا يمكن أن تخرج إلا في إطار ملموس لأنها ليست مجردة. ولابد أن تتوسل في صياغة نفسها بالوسائل الملموسة وليست" المفهومة" فحسب، وإن كان كـل ملموس أو محسوس يصل – بطريقة ما – إلى الفهم، إذا انتظم في سياق أكبر، هو سياق العمل الفني ككل. حسب معنى أوسع للفهم..

إذا عدنا الآن إلى الأنواع الأدبية لنبحث عن أيها أكثر اضطرارا إلى استخدام هـاتين الخصيصتين: المجاز والإيقاع وجدنا هيجل مثلاً يقيم التفرقـة بينهمـا علـى أسـاس أن الأدب القصصي يقوم على الحادثة المستوعبة فنيا، والأدب الدرامي على العقل، أما الـشعر الغنـائي فيقوم على أساس "المزاج" أو الحالة النفسية. وأن الأدب القصصي" تصوير للعالم الموضـوعي" والشعر الغنائي تصوير للذاتية وللعالم الخارجي و" الدراما" وسيلة تكثيف تربط كلا النوعين في وحدة جديدة، نجد فيها أمامنا الكشف الموضوعي، والحياة الداخلية للفرد على حد سواء..

ويفترض – بالطبع – أن مجال الذاتيات والمشاعر الداخلية أكثر تعقدا وتراكبا من مجـال العالم الموضوعي الخاضع للملاحظة والتدقيق، وخاصة إذا كان الفنان" القصصي" يرصد حركة هذا العالم الموضوعي.. غير أننا ينبغي أن نسارع إلى نفي هذه التقسيمة القاطعة، لقـد أصـبح تداخل الأنواع الأدبية أمرا مفروغًا منه الآن، ولم تعد هناك هذه الخصائص المطلقـة المميـزة (تماما) لكل فن عن الآخر. وربما لم يكن الأمر كذلك – حتى قبل هيجل – وخاصة في فن مثل فن الملحمة الذي كان يشمل الموضوعي والذاتي معا ودائما..

ومع ذلك فإننا نستطيع أن نخرج من هذا التمييز، بأن الشعر الغنائي، الذي يعتمـد علـى الحالة النفسية والمزاج، قد عرف – أكثر من غيره من الفنون – باعتماده على المجاز والإيقاع.

أو لنقُلْ بشكل أكثر دقة على نمط معين من المجاز (أكثر شيوعا وتـداخلاً)، بينمـا لـم يهـتم الدارسون باكتشاف هذين الملمحين في لغة القصة والدراما، واتجهوا إلى البحـث عـن أشـكال التنظيم غير اللغوية مثل الشخصية والحدث والزمان والمكان.. الخ..

إن هذا الإهمال من قبل الدارسين في البحث عن كيفية وجود هاتين الخاصيتين في الفنون النثرية، لا ينفي وجودهما فيها، وإن كان الواضح – من الملاحظة العامة – أن وجودهما لا يأخذ الشكل الذي يوجدان به في الشعر..

هل نستطيع الآن أن نستخلص أن الإيقاع والمجاز الشعريين، مرتبطان بتراكـب وتعقـد الحالة المزاجية الداخلية للشاعر؟ إذا جاز لنا هذا الاستنتاج، فإنه إذا صح أن القصة القصيرة التي تميل إلى استخدام الشكلين المستقيم والمتعرج تستخدم المجاز والإيقاع، فلأنها قد اقتربت من التماثل مع الشعر، في كونها تصدر عن مزاج الفنان وحالتـه النفـسية، ولـيس عـن حادثـة موضوعية خارجية. وهذا بالضبط ما نستطيع أن نستنتجه من قراءة هذه القصة القـصيرة فـي هذين الشكلين. إن القصة القصيرة المعاصرة لم تنفِ تماما العالم الخارجي، وإنما أصبح واحـدا من مصادرها التي تضاءل دورها، في مقابل تزايد دور المصدر الداخلي أو المـزاج الخـاص للفنان، وكما سبق أن قلنا عن الراوية، فإن الاعتماد على المصدر الداخلي لا يعني – بذاتـه – خيانة للخارج الموضوعي. الخيانة تتم حين يتجاهل الفنان القوانين الموضوعية للـداخلي ذاتـه، وللعلاقة بينه وبين الخارجي. إن الذات ليست سوى جزء من الواقع الموضوعي، ولابـد مـن النظر إليها و الوعي بها على هذا الأساس..

***

حاولنا في هذه المقدمة أن نعرف بإيجاز الأشكال البنائية الأساسية في القـصة القـصيرة، وهي أشكال، كما ينبغي أن ننبه. أولية قائمة على الملاحظة، وليست قـوانين مطلقـة، كمـا أن التمايز بينها ليس – ولا يمكن أن يكون – مطلقًا، كما قد يحاول البعض الوصول بها، هي مجرد آليات هيكلية يمكن على أساسها – أو من منطلقها – الغوص في داخل كل قصة بذاتها لاكتشاف نيتها العميقة (ليس بالمعنى التسومسكي) أي موقفها من هذا التصور الهيكلي. إلـى أي مـدى تستسلم له أو إلى أي مدى تستفيد منه أو إلى أي مدى تحطمه؟

مثل هذا التصور الهيكلي يستطيع أيضا أن يساعدنا في الدراسة الشاملة لاتجاهات القـصة القصيرة المعاصرة، وهو ما نسعى إليه في اللحظة الراهنة.

ربما يكون من المناسب، أن نشير إلى أن الشكل الأول (المثلث) كان أكثر الأشكال شيوعا في القصة المصرية القصيرة منذ نشأتها وحتى عقد الستينيات. ولا ينفي هذا الحكم بالطبع قـدرا عاليا من التنوعات في إطار هذا الشكل، وخاصة الإنجاز الذي حققه يوسف إدريس مـن قـدرة على ملء هذا الشكل بطريقة غير نمطية وتحويله إلى شكل غير ملتزم بمنطق الحكي الخارجي

وحده، بل بكثافة التوتر الداخلي أيضا في جدلية متميزة ونفاذ قوى. كذلك لا ينبغي لهذا الحكم أن ينفي أنه بجوار هذا الشكل كان الشكلان الآخران، وخاصة أن الثالث منهما ينحت لنفسه طريقاً في الصخور، ولا يمكننا هنا أن نتجاهل إنجازات إدوار الخراط ويوسف الشاروني وغيرهما من مجايلى يوسف إدريس ومن جاءوا بعده مباشرةً.

غير أن الانتصار الواضح للشكلين الآخرين في القصة القصير ة وخاصة الثاني منهما، لم يتحقق إلا على أيدى الكُتاب الذين تبلوروا فيما هو أقرب إلى التيار العام.. أي كُتاب الستينيات، ولقد سبق. في حديثنا عن الراوية. أن أشرنا إلى الظروف الموضوعية والظروف الخاصة بهؤلاء الكتاب، التي أدت إلى ضرورة لجوئهم إلى فن القصة القصيرة، بدلاً من الراوية، وإلى أنهم حين اختاروا القصة القصيرة اختاروا الشكل الذي لايحتم نهاية واضحة، ولايفرض تجميعا لبؤرة متوترة واحدة. بل يشيع فيه التوتر الغامض في كل جزئية وإلى ما لانهاية (راجع نموذجا لهم في الدراسة الخاصة بيحيى الطاهر عبدالله وفنه في القصة القصيرة).

فإذا عدنا إلى القصة القصيرة اليوم، وجدنا أن إنتاج هذا الجيل فيها قد قل كثيرا عما كان، بعد أن اتجهوا إلى الراوية. ولكن إنتاجهم مازال كافيا بحيث يشكل مع إنتاج الكُتاب الذين تلوهم (وهم لا ينطوون جميعا تحت مصطلح جيل السبعينيات)، معظم إنتاجنا اليوم. وإنتاج جيل الستينيات مازال من الوفرة بحيث يسمح لنا أن نلاحظ أن تطورا ملحوظًا قد طرأ على منطلق الكتابة وبناء القصة عندهم. لقد ترك معظم هؤلاء الكتاب ذلك الشكل الدائري المغلق من القصة القصيرة، وأصبح الشكل الأكثر سيطرة هو مزيج من الشكلين الأول والثالث، تيار متدفق من الحدث الخارجي/ الداخلي متوتر دائما ولكنه ينتهي عند نقطة محددة واضحة ومختفية، في البداية أو في الوسط أو في النهاية، أو في أي مكان منها. وبالطبع ثمة تنوعات شديدة تمتلك كل كاتب في هذا الإطار. لكن غياب الرؤية الصافية أصبح أمرا منتهيا الآن، والقدرة على رؤية الأشياء في نسق، أصبحت متوفرة ولكن تبدأ بعد ذلك الخلافات.

ومن الطريف جدا أن نقيم مقارنة بين إنتاج كاتب مثل بهاء طاهر في مجموعته" الخطوبة" ومجموعتيه الأخيرتين" أنا الملك جئت" أو" بالأمس حلمت بك". ونقارن بين الإنتاج القديم لإسماعيل العادلي في الستينيات وإنتاجه الحالي (راجع جزأي العام الخامس وقصص" أيام المطر") وراجع أيضا مسار إبراهيم أصلان القريب من مسار بهاء طاهر في التخلي عن الاغتراب الكامل والحيدة المطلقة والقدرة على رؤية خيط واضح عبر المرصود بما وراءه أو بما أمامه، يقف كاتب واحد من هذا الجيل الذي سار في خط عكسي تقريبا. وهو عبد الحكيم قاسم، الذي كانت قصصه في الستينيات (والتي نشر بعضها أخيرا في" الأشواق والأسى") ، أقرب إلى الشكل الأول (المثلث) وإن كان بعدم غلظه، ثم تطور الآن، أو طور هذا الشكل إلى ما يمكن أن يقترب من الشكل الثالث (راجع قصته" الجميلة وجوع الشيخ").

إن تخلي كُتاب الستينيات عن حصارية الشكل الدائري، وانفتاحهم على الشكل جديد قابـل لتشكيل رؤية محددة، يتضمن بدوره مجموعة من التغيرات، منها بروز الهم العام، الـذي كـان فاعلاً مختفيا وراء قصتهم في الستينيات، إلى أن يكون عنصرا مشاركًا في بناء القصة ذاتهـا، وأصبحت القصة – مرة أخرى – أقرب إلى الإدراك الصحيح للجدل بين الذاتي والموضـوعي، حتى في ثيمات القصة ذاتها، وليس فقط في رؤية الكتاب، وينطبق الأمر نفـسه إلـى مـزجهم للخيالي والحلمي بالواقعي، وعلى بحثهم عن اللغة الأكثر أنسيابا وبساطة وعمقًا في الوقت نفسه، والتخلي عن بعض الكليشيهات التي كانت قد صارت (عنوان التجديد) في فترة سـابقة.. الـخ. وكما سبق أن قلت فإن هذه التطورات يمكن ردها إلى عنصرين: التغير في الواقع الموضوعي، والنضوج في خبرة الكُتاب.. ولكن الرؤية تظل هي الأساس – فيما أرى – يضاف إلـى ذلـك عنصر أترددُ كثيرا في قوله، ولكن ظني أنه صحيح، هو طبيعة العلاقة بين كُتاب هـذا الجيـل والكُتاب الذين لحقوهم. هذه العلاقة المتميزة والتي نتجت عـن الحـضور الاجتمـاعي لكُتـاب الستينيات في الساحة الثقافية. (دأب كثير منهم ومازالو على الالتقاء ببعضهم البعض وبغيـرهم من الكتاب، في المقاهي وسط القاهرة). لقد كان لهذه العلاقة المستمرة أثر واضح على هـؤلاء الكُتّاب الجدد ، فقد نقلت إليهم خبرة هذا الجيل وجعلتهم يتواصلون معهم ويتأثرون بهم، وإن كان هذا التأثر قد اتخذ أشكالاً متناقضة كما سنوضح فيما بعد. واعتقادى أن هذه العلاقة قـد تركـت أثرا ما على كتاب الستينيات أيضا. ذلك أن الكتاب الجدد نتيجة لظروفهم المختلفة، موضـوعيا وذاتيا، على نحو نسبي على الأقل – قد امتلكوا رؤية مختلفة، أو على الأقـل مغـايرة لكتـاب الستينيات، فهؤلاء عاشوا في ظروف لم يكن الحصار هو سيدها الأول، بل كان ضرورة اتخـاذ موقف (كما عبر أحدهم مرة وهو يوسف أبو رية) هو السيد الحتمي، حتى لايتم الانهيار الكامل. كان لابد من الحفاظ على الذات على الأقل، في مواجهة كل ما يحدث على الساحة. وتقديري أن هذا يمكن أن يكون قد ساعد كتاب الستينيات على تعديل مواقفهم على النحو الذي سبق أن أشرت إليه.

ولكن من المهم هنا أن نشير إلى بعض الكتاب الذين يصنفون – عـادة – ضـم الجيـل الجديد، أو جيل السبعينيات، يقعون في الغالب بين الجيلين، وأقصد هنا كُتابا أمثال عبـده جبيـر وإبراهيم عبد المجيد وسعيد الكفراوي، وجار النبي الحلو، ومحمود الورداني ومحمـد المنـسى قنديل، ومحسن يونس. ومن الطريف أن نجد بعض هؤلاء الكُتاب، ما يزالون واقعين في إطـار رؤى جيل الستينيات المحاصرة أمثال عبده جبير (الوداع تاج من العشب) وسـعيد الكفـراوي، بينما نجد الآخرين يحاولون، بل يمكن أن نعتبرهم روادا – على المـنهج الجديـد الـذي يقـره ويكرسه كتاب السبعينيات الآن، أمثال محمد المخزنجى ويوسف أبو رية وعامر سنبل ومحمـد عبد الرحمن وسهام بيومي وإبراهيم الحسين وعاطف سليمان وأحمد النشار وربيع الـصبروت وسحر توفيق ومحمد حسان.

إن هؤلاء الكتاب يتبنون بوضوح وبنضج حقيقي، منهجا جديدا، يعتمد على تأليف جـدلي عميق للخصائص الأساسية التي ورثوها من تراث القصة المصرية القـصيرة، وخاصـة فـي اتجاهيها البارزين، الإدريسي والستيني، الواقعية والرؤية الواضحة والعميقة، والتـراث التقنـي والبعد النفسي. كلها في كتلة من التوتر متعددة الأبعاد والأغوار. وهـذا الجـدل يتـرك آثـاره الواضحة في مجموعة من الخصائص المميزة لتقنية هؤلاء الكتاب، نحاول أن نوضحها بإيجـاز فيما يلى:

يكاد الملمح الأساسي عند هؤلاء الكتاب أن يكـون عـودة الديناميكيـة إلـى الأحـداث والأشخاص. فلم تعد أحداث القصة وحركاتها مجرد أحداث خارجية أو أشخاص نمطيـين كمـا كان الأمر قبل الستينيات (باستثناء يوسف إدريس) ، ولم تعد مجرد انطباعات وأحاسيس داخلية أو توجهات نفسانية كما كان عند الستينيين. هنا يحاول الكتاب أن يقدموا عالما ثريـا بخارجـه وداخله. وإذ أركز على أي من العالمين (الخارجي كما عند المخزنجى أحيانًا والداخلي كما عند أبي رية أحيانًا) فإن الصلة بينهما ليست منبتة تماما، كما أن الخـواص الموضـوعية لأيهمـا (وبالذات خاصية الصراع والتوتر) لاتغيب أبدا عن هذا التصوير.

ورغم أن بعض الكتاب يحرص على تركيز الحيز الزمني لقصته إلى أقـصى الحـدود (المخزنجي مثلاً)، والبعض الآخريطيلها كثيرا (إبراهيم عبد المجيد مثلاً)، فـإن الـوعي ببنـاء القصة حاضر في أذهانهم دائما، ويتبدي هذا الوعي فيما سبق أن أشرنا إليه من الأسـاس فـي حركة الفعل أو الشخصية هو التوتر والصراع، وهو مؤشر على كل حال للحفاظ على المنطـق الداخلي لهذا الفعل أو الشخصية، وعدم فرض المنطق الخارجي (عنها) عليها بـأي حـال مـن الأحوال، ومثل هذا الحرص هو وحده الكفيل بإجادة تقديم القصة وإثـارة أعماقهـا، أو إثـارة المتلقي. على الأقل – للوصول إلى هذه الأعماق.

ويرتبط بهذا الملمح عودة النهاية إلى القصة القصيرة. صحيح أنها نهاية غير تقليدية، أي أنها غير صريحة أو واضحة، وغير فضفاضة بل شديدة الإيجاز والتأثير، ولكنها حاضرة فـي القصة حتى وإن لم تقلها، حتى وإن اختلفت مواقعها. هذه النهايات تتميز بأنها – بالطبع – غيـر مفروضة على القصة بأي حال من الأحوال، وقد تقتصر على مجرد إبراز واحد مـن ملامـح القصة، أوالإشارة إلى إمكانية تطوره، حسب قانونه الخاص، والقانون الخاص للقـصة ذاتهـا. وهي كلها أمور تشير– كما سبق القول – إلى الاختلاف الواضح بين الرؤى السبعينية والرؤى الستينية، وأقصد الرؤى التي سادت في الستينيات والتي يتخلص منها الآن كُتاب الستينيات على طريقتهم الخاصة. ومن النماذج المهمة في هذا السياق نذكر أعمال إسماعيل العادلي وصـنع الله إبراهيم وإبراهيم أصلان ومحمد إبراهيم مبروك ومحمد مستجاب ويحيى الطاهر عبـدالله قبـل وفاته. والآن.. هل أراني مضطرا للاعتذار عن هذه الشهادة العامة على مايحدث في الراويـة والقصة القصيرة الآن، والتي أغفلت الكثير من ملامح الخصوصية لدى كل كاتب علـى حـدة،

وأغفلت بعض الكتاب، بل أغفلت بعض الملامح العامة أيضا؟ على كل حال أرجو أن أتجـاوز كل هذه الثغرات في دراسة قادمة.

بهاء طاهر

* قالت ضحى: نحو واقعية أسطورية

صمت بهاء طاهر طويلاً قبل إن يأتينا بأول مجموعة قصصية "الخطوبة" فكانت معلما على اتجاه في القصة المصرية القصيرة. ثم صمت عقدا آخر قبل أن يفاجئنا بقفزات واسعة كما وكيفًا في السنوات الثلاث الأخيرة. في هذه السنوات صدرت للكاتب مجموعتان قصصيتان: "بالأمس حلمت بك" و"أنا الملك جئت"، وروايتان "شرق النخيل" ثم "قالت ضحى".

ولقد سبق أن أشرت إلى بعض الملامح التي تشترك فيها أعمال بهاء الأخيرة مع مجموعته الأولى، وتلك الملامح التي تختلف وخاصة صفاء الرؤية وإشراقها وكان في ذهني آنذاك" بالأمس حلمت بك "وقصة" أنا الملك جئيت"، وكنت أكتب عن "شرق النخيل". واليوم أريد أن أتوقف عند روايته الجديدة "قالت ضحى" التي تعلن بوضوح استواء كاتب روائي كبير، بعد أن أعلنت مجموعاته، بل قصته "بالأمس حلمت بك" استواءه كاتبا كبيرا للقصة القصيرة.

في "قالت ضحى" يبقى كثير من خصائص فن بهاء طاهر: مازال يكتب بضمير المتكلم، ومازال يعالج قضية عامة من القضية الخاصة. مازال يستخدم الأسلوب البسيط المحايد الذي يخفي كثيرا من الغنائية ويغلفها. مازال حضور الفولكلور قويا وواضحا، وإن اتجه منذ "أنا الملك جئت" نحو بُعد فرعوني من نوع ما. مازال الصراع محور عمله، عليه ينبني وبه يتوتر ويوتر القارئ ويمتعه ويزيده وعيا. ماتزال كل هذه الخصائص واضحة وقوية، ولكن الجديد في هذه الراوية هو: كيف. وهو درجة التضافر والتعاضد والسبك في بناء الراوية وفي لغتها. في هذه الراوية لم نعد أمام محورين متوازيين أو متداخلين أحيانًا كما كنا في "شرق النخيل" نحن هنا مع تجربة واحدة ذات أبعاد متعددة، في اتجاهات مختلفة. وليس ما يحقق هذا التعدد والاختلاف والوحدة، هو وحدة الراوي فحسب، وإنما الواضح أن هناك أمورا كثيرة قد حسمت في داخل الكاتب، سواء على المستوى الفكري أو الجمالي والتقني.

تقوم الراوية على علاقة ثلاثية الأطراف: الراوي/ ضحى/ سيد. ولا يجوز القول - في هذه الراوية – أن هناك علاقتين: الراوي/ ضحى، والراوي/ سيد. فالمسألة أكثر تعقيدا، لأن ثمة علاقة بين ضحى وسيد، هي التي تقود أحد أبعاد التجربة، أي البعد السياسي، وهو بُعد أساسي في العمل منذ بدايته ؛ بل يكاد أن يكون هو البعد الحاسم في تقرير مصير البُعد الأول: البعد الخاص بين الراوي وضحى، وإن لم تكن المسألة بهذه البساطة، لأن لها أبعادا تراثية وطبقية أكثر غورا.

تبدأ هذه العلاقة منذ بداية الفصل الأول وتنتهي بنهاية الفصل الأخير. صحيح أننا نبدأ بضحى وننتهي بها، ولكن سيد لا يتأخر كثيرا، فهو يلحق بها ويأتي (وينصرف) قبلها بقليل في نهاية الراوية. أرضية العلاقة هي العمل سواء كان في القاهرة أو في روما. وزمنها في أول الستينيات (في اليوم الذي تلا قرارات التأميم) وحتى منتصفها تقريبا. وثمة أثر قوي للمكان والزمان في هذه العلاقة. فالأحداث الخارجية التي ارتبطت بزمان معين ومكان معين، ونقصد بالتحديد ذهاب سيد إلى حرب اليمن، وذهاب الراوي وضحى إلى روما، قد تركت آثارا قوية على مسار العلاقة، وعلى حركة الشخصيات الداخلية والخارجية أيضا، بإيجاز شديد يبدو أثر سفر (سيد) منادي سيارات البورصة الذي انتقل إلى العمل بنفس وزارة الراوي بعد إغلاقها، إلى اليمن قطعا (ثريا) لتطور علاقة الراوي بسيد، أو بمعنى أدق لتطور مسيرة سيد النضالية التي كانت قد بدأت مع بداية عمله بالوزارة. ويبدو هذا القطع مقصودا من قبل الكاتب ليعطي الراوي – الذي كان يعمل بالسياسة قبل أن تقمعه الثورة وتجعله يشعر بأنه ليس كبيرا بما يكفي لممارسة السياسة- الفرصة لكي يواصل هذا الطريق البعيد عن السياسة عبر علاقة حب تتفتح وتنضج مع ضحى في روما، وإن كانت ممهداتها قوية في القاهرة قبل السفر. (ضحى فتاة من الأرستقراطية المصرية تعمل مع الراوي في مكتب واحد ولكنها تختلف عنه جذريا. فهي رجعية، متزوجه من رجل من مشاهير ما قبل الثورة ويستمر شهيرا بعدها، وهي مثله تكتشف كثيرا من وجوهها الداخلية العميقة والدفينة أثناء رحلة روما: حبها للزهور – رقتها – تقمصها لشخصية إيزيس، تقلباتها (وربما علاقتها الخفية بال CIA) وهي كلها وجوه ورموز طبقية واضحة.

يعود الراوي من روما مكسورا حزينًا لفقده ضحى، وينصرف لزواج أخته (التي سافر من أجل الحصول على المال الكافي لزواجها)، ثم إلى القهوة والطاولة والمومسات. بينما يعود سيد من حرب اليمن وقد بُترت ساقه، ولكن هذا لايمنعه من مواصلة طريقة في النضال النقابي، وهو طريق يتعقد حتى يصل إلى الذروة الكاشفة، حين يدخل في صراع مع وكيل الوزارة المرتشي والذي انتقلت ضحى لتعمل معه وتساعده. هنا يفتر بُعد العلاقة الخاص لينمو ويتضح بعدها العام: ضحى وسلطان بك واللجنة النقابية والاتحاد الاشتراكي من جهة وسيد من جهة أخرى. ورويدا رويدا يبدأ الراوي في الانضمام إلى سيد كما نرى في الفقرة قبل الأخيرة في الراوية. ومن الواضح أن سيد والراوي ظلّ في موقف الضعف رغم أحقيتهما في الصراع، ورغم بعض الملامح التي تشير – في النهاية – إلى إمكانية انتصارهما. وعلى هذا النحو يعود الراوي تدريجيا إلى ممارسة الحياة بجانب الحق بعد أن تأكد أن موقفه من الاعتزال كان صحيحا بالمقارنة مع موقف وجهه الآخر ورفيقه "حاتم" الذي يئس بعد أن انغمس مع سلطان بك وضحى في لعبتهما.

وعلى هذا النحو لا تأتي نهاية الرواية مفتعلة ومستدعاة كما يرى إدوار الخراط في مقدمته للرواية (وإن كانت الجملة الأخيرة زائدة حقًا)، وإنما هي معتمدة اعتمادا كاملاً على طبيعة الراوي وعلى طبيعة تطور الأحداث في الرواية. بل أنها تؤكد ما قالته الرواية من قبل في نفي الطيبة الأوزيرية عن ضحى، وعلى لسانها. صحيح أنها تؤكد إمكانية كمون هذه الطيبة المقهورة – فيها ويساعدها على هذا التأكيد استمرار حب الراوي/ الكاتب لها وأمله فيها، وهذا في ذاته ينفي عن الكاتب تهمة الأحادية والتنميط.

إن بهاء طاهر في هذه الرواية لايمكن أن يتهم بالأحادية، فطبقات البشر وعمق تناقضاتهم، وخاصة بالنسبة للراوي، هي الهم الأساسي للكاتب، تلك الرغبة في الغوص إلى ذلك الكامن المكنون. إن ميول الراوي الاشتراكية، وأصوله الطبقية، تتناقضان مع مجموعة من العوامل الداخلة في تكوينه. من هذه العوامل ضعفه الشخصي الذي يجعله يكاد يفضح زملاءه في المظاهرة، وتبنيه الداخلي وتشوفه للنمط الجمالي الذي تمثله ضحى بكل تفصيلاته، سواء الخاصة بالمرأة أو بالطبيعة أو بالثقافة. هذا التناقض ليس من السهل حسمه وهو لم يحسم في الرواية، وإن كانت هناك خطوات يسعى بها الراوي ، أو يقاد بها لكي يتجاوزه قليلاً، ومن هنا قلنا إن الجملة الأخيرة، رغم دلالتها على التفاؤل القادم من الخارج، وليس من الداخل، كان مبالغًا فيها ولا ضرورة لها.

تقول الجملة الأخيرة: "وفي السماء الزرقاء سحب صغيرة شفافة ومتجاورة كطيور بيضاء بعيدة. ويبرز جزء صغير من قرص الشمس".

تبقى في هذه الرواية قضيتان مهمتان، سبق أن أشرت إليهما، ولكنهما تستحقان وقفة خاصة، لما لهما من أهمية في بناء الرواية، وفي تطور فن بهاء بصفة عامة. القضية الأولى هي قضية الرمز، أي مشابهة ضحى بإيزيس التي تظهر فجأة وبدون مقدمات وتوتر البنية، حينما كان الراوي وضحى في روما، أي في لحظة تحقق العشق، وهو ترميز يرى البعض أنه غير مفيد في بناء الرواية، وغير مفهوم، وفي المقابل، أرى له أهمية قصوى في الرواية، وإن لم يكن قد أخذ حقه كاملاً في مساحتها. ولتوضيح ذلك لابد من مراجعة بداية هذا الترميز ونهايته في الرواية.

يظهر تقمص ضحى لإيزيس في منتصف الرواية تماما، سواء من حيث الصفحات أو من حيث تقسيم الفصول، وإن كان هناك تمهيد لذلك في الفصلين السابقين. ولو أننا تابعنا حركة الرواية بعد ذلك لأدركنا أن هذا الموقف (الفصل التاسع) كان آخر موقف لعلاقة الحب بين الراوي وضحى، وإن كانت نهاية الفصل الحادي عشر هي التي تعلن ذلك بوضوح، وفي سياق العلاقة ناتجا عن فشل (باولا) في تجنيد الراوي للمخابرات الأمريكية. ويعتمد مثل هذا التفسير على أن ضحى قد كانت على علاقة طيبة بـ "باولا" وأنها هي التي قبلت دعوة العشاء معها

ومع الراوي، ثم تمارضت وأكرهته على الذهاب وحده لو صح هذا التفسير فإن ضحى تمثل شيئين في نفس الوقت:

إيزيس وعميل المخابرات الأمريكية. وهذا التمثيل له من بداية الرواية ومن نهايتها مصداقية قوية. فضحى الأرستقراطية القديمة ما تزال تكره الثورة، وتحب كل الآثار الفرعونية، وعناصر المثل الجمالي الأعلى للأرستقراطية التي لاتزال تحياه، وهذا أمر واضح، وهي على علاقة – مع زوجها – بكثير من ذوى الجاه والسلطان، وبعد عودتها إلى روما تنضم إلى العناصر المخربة للتجربة الناصرية (إن صح هذا التفسير).

إذا وافقنا على هذا التفسير، واقتنعنا بالتمثيل المزدوج الذي تقوم به ضحى، يصبح من حقنا أن نهلل للكاتب كثيرا لقدرته على أن يحطم ذلك النمط "إيزيس"، ولكنها ليست مصر، وإنما هي بنت طبقتها تماما، وحتى تقمصها لإيزيس هو تقمص مبرر جيدا طبقيا، بحكم ظروف توترها النفسي الذي سببته لها حياتها الأسرية قبل الزواج وبعده. ولو مددنا هذا التفسير إلى منتهاه لقلنا أن بهاء طاهر يربط بين الترميز الأحادي وبين هذه الرؤية الطبقية، أي أن الكتاب الذين يقدمون مثل هذا الترميز، يتبنون ذات الرؤية الطبقية التي تمثلها ضحى. هنا اتهام واضح لمثل هذه التقنية الفنية التي يسعها بهاء إلى تحطيمها، والانتقال إلى تقنية أكثر تعقيدا وتركيبا وفنية. وهذا – في تقديري – إنجاز مهم ينبغي وضعه في الاعتبار.

القضية الثانية المهمة في هذه الراوية هي قدرة بهاء طاهر على امتلاك الأسلوب البسيط الشائق الجذاب الذي يحقق لما نسميه بالراوية الجديدة، نقله جديدة على مستوى الجمهورية، وربما يكون ذا دلالة حرصه على نشرها في روايات الهلال المنتشرة. فبدون أي تضحية بأي قيمة من قيمه فنيا أو فكريا استطاع أن ينسخ الرؤية في بنية شديدة التماسك والتضافر والسلاسة، وهي كلها خصائص لا تجوز بأي حال على إمكانات التراكب والتعقد الدلالي فيها. وتقديري أن هذه النقلة تشير إلى نقلات أخرى كثيرة وراءها، منها هذا التوجه الجديد للكاتب، ولجيله إلى الجمهور، ليس فقط كقراء، وإنما أساسا كتجربة للرواية. وهو توجه سبق أن لاحظناه في "شرق النخيل" وفي "أنا الملك جئت" وفي أعمال الكتاب الآخرين من جيل الستينيات. توجه يسعى إلى اكتشاف، أسطورة الواقع المصري من أجل تجاوزها.

خالتي صفية والدير ـ أسطورة سياسية!

في هذه الرواية، لا نستطيع أن نعتبر أن العودة إلى مرحلة الطفولة، أو الكتابة من منظور الطفل أو الصبي، سوى مدخل لحكي الأسطورة الواقعية أو التاريخية. أقصد أسطورة صفية وحربي التي يتداخل فيها الصبي بوصفه مشاهدا محبا والبك القنصل بوصفه قامعا وحارفا ومكونًا أساسيا لتعقيد الأسطورة. ثم الدير وخاصة المقدس بشاي بوصفه حاميا ومعلما ورابطًا بالجذور. وهذه الأسطورة تنبت وتعيش في واقع حي ومعروف تماما. سواء على المستوى الاجتماعي أو على المستوى السياسي..

إذا أردنا أن نعرف الأسطورة الكامنة في الرواية، فإن علينا أن نتجاوز المستوى الأولي للحدث والذي يبدو وكأنه قصة ثأر تقليدية في صعيد مصر رغم التطورات (الحضارية) التي عرفتها هذه العادة في عقدى الخمسينيات والستينيات. نتجاوز هذا المستوى، لنقف عند نصين أساسيين، أو لنقل أنهما نص واحد جاء في بداية الرواية، ثم جاء مع بعض التعديل في نهاية الرواية.

في ص (٣٨) من الرواية وفي فصل معنون بـ" خالتي صفية" جاء بعد الفصل الأول يبدأ الحكي من منظور الطفل وتجربته، نجد النص التالي :" تقول ورد الشام إن صفية تضرج وجهها لما حمل أبي إليها الخبر، وسألته بصوت خافت" حربي قال ذلك؟ " فرد أبي مستسلما وهو يزفر "نعم يا بنتى حربي قال ذلك ".. تقول أختي أن صفية رفعت بعد ذلك رأسها وكانت عيناها نصف وجهها وكان فيهما البريق الغريب وقالت لأبي بهدوء: " أنا موافقة يا والدي.. سأتزوج القنصل وسأعطيه ولدا"

وفي الفصل الأخير من الرواية، قبل النهاية بقليل، نجد النص التالي: "وكنت أزورها مع أبي في تلك الأيام، ولم تكن وقتها تتعرف على أحد. ولكنها ذات يوم أفاقت من غيبوبتها وتطلعت إلى أبي الذي كان يقف إلى جوار سريرها.. ظلت تنظر إليه فترة بعينين متعبتين، لم يغب جمالها رغم كل ذبولها، وقالت بصوت خافت، صوت طفولي: نعم يا والدى. اعذرني.. لا أستطيع أن أقوم.. ولكن إن كان حربي يطلب يدي فقل للبك أني موافقة.. أنت وكيلي يا والدى.. وأنا موافقة على أي مهر يدفعه حربي.. لا تشغل بالك بالمهر.. ثم أغلقت عينيها مرة أخرى ودخلت بعدها في غيبوبتها الأخيرة".

في كل من النصين جملة محورية تشكل بؤرة الأسطورة جملة النص الأول وهي" أنا موافقة يا والدي، سأتزوج القنصل وسأعطيه ولدا " وجملة النص الثاني هي " إن كان حربي يطلب يدي، فقل للبك أني موافقة" في كل من الجملتين المتكلم هو صفية، والمخاطب هو الوالد (المستعار) وموضوع الحديث هو الزواج من شخصيتى البك وحربي. غير أن سياق كل من الجملتين مختلف عن الآخر. سياق النص الأول سياق حياة: حربي حي، والبك حي، وصفية فتاة

في قمة جمالها وتألقها. وسياق النص الثاني سياق موت: حربي والبك ماتا، وهي فـي طريقهـا إلى الموت، ومع ذلك فإن محتوى القول في الجملة الأولى هو محتوى موت، ومحتوى القول في الجملة الثانية هو محتوى الحياة، أي أن ثمة صراعا حادا بين سياق كل جملة ومحتواها. كـان يفترض أن تقال الجملة الثانية في سياق الجملة الأولى والعكس أيضا صحيح. ولكـن هـذا لـم يحدث وهذا هو الذي شكل الأسطورة.. والراوية.

إن ما أسميته من قبل بالأسطورة يخرج عن إطار المعنى الاصطلاحي الضيق والـدقيق، ولكنه لايبتعد عنه تماما. الأسطورة هنا، علاقات خفية وكامنه ، وغير منطقية، ولكنها من القوة بحيث تصبح هي المحرك الأساسي للسلوك والفعل، كما هو الحال فـي هـذه الراويـة، وهـذه الأسطورة ليست شيئًا ميتافيزيقيا، وإنما هي بنت ثوابت الواقع وقواهره. تلك التي تمنع حركـة الحياة والعلاقات، من أن تكون منطقية ومفهومة، ومن هنا، كانت تسميتى لها من قبـل أيـضا، أسطورة واقعية.

* صفية.. جمال أخّاذ!

في هذه الراوية، يبدو كل من حربي وصفية شخصيتين أسـطوريتين كمـا يتـصورهما الإنسان العادي، كلاهما يصلح بطلاً شعبيا، لأنه يتمتع بخصائص جسدية ونفسية متميـزة عـن غيره من البشر المحيطين به." ومنذ الصغر كانت صفية تلفت الأنظار بجمالها. كانـت دقيقـة الملامح. صغيرة الفم والانف، وكلما قصت حزمة من شعرها الأسود نما واسترسل على ظهرها ناعما وغزيرا حتى يتجاوز الطرحة السوداء التي كانت تغطي كتفيها وظهرها. أما عيناها فكان جمالهما فريدا وكانتا ملونتين، ولكني لا أستطيع أن أصف لونهما، أقرب وصف لهمـا أنهمـا كانتا عسليتين فاتحيتين في الظل، أما في الشمس أو في النور فكانت هاتان الحدقتان الآسـرتان تصبحان ذهبيتين وتميلان إلى الخضرة وتمتزج فيهما ألوان كثيرة أخرى. كثيرا ما رأيت فـي صغرى رجالاً ونساء يبترون حديثهم حين تتطلع خالتي صفية من خلال أهدابها الكثيفة إلى مـن تحدثه. وكانوا يتمتمون بافتتان بعد لحظة صمت" بسم الله ما شاء الله".

كان حربي طويل القامة، بشرته خمرية، ولكن في خديه دائرتين مشربتين بحمرة الـدماء يحددهما شاربه الأسود الذي يزيده وسامه بطرفية المفتولين باستمرار، وكانت تبرز في رقبتـه العالية تفاحة آدم بشكل واضح ارتفاعا وانخفاضا كلما تكلم أو غنى. فقد كان صوته القوي هـو أجمل ما فيه" (ص ٢٦ – ٣٠).

هاتان الشخصيتان مؤهلتان، في القص الشعبي، لأن يتحابا ويتزوجـا، أو تقـوم بينهمـا العوائق التي تحول دون تحقيق هذا الزواج أو الحب.. وعلى غير العادة في المجتمع التقليـدي، فإن الجماعة تبدو متقبلة تماما للعلاقة المحتملة: الزواج بين حربي وصفية. ومـع ذلـك تـسير الحبكة في اتجاه العوائق التي تحول دون الزواج.

تبدو صفية محبة لحربي، ورغم أن الراوي لايستطيع أن يجزم بهذا، فـإن هنـاك. فـي الراوية. من الشواهد ما يشير إلى لأنها بالفعل تحبه وتتطلع إلى الزواج منه:

" هل كانت صفية تحب حربي؟

لا أستطيع أن أجزم، غير أني أذكر من بدء طفولتى، لأنها وبقية أخواتى ، كن في العادة يتلصصن عليه من خلال الأبواب المغلقة.. ولا أذكر إن كانت هي أو واحدة من أخواتي التـي قالت عنه حين فاجأتهن مرة وهن يختلسن النظر إليه" سبحان الله.. مثل فلق القمر"..

ٍوأذكر في مرة أخرى أني رأيت خالتي صفية جالسة وحدها في صحن الدار ولم يكن في البيت سوانا وهي تغني بصوت خافت" حاربي قلبي" ومع أن أغنية أمونة البيضاء كانت أغنيـة مرحة راقصة اللحن. إلا أن خالتي صفية كانت تجلس يومها على الأرض مقرفـصة، ممـسكة رأسها بين يديها وهي تغني الكلمات ببطء. بلحن التعديد الحزين" ص ٣٠-٣٢.

أما حربي فليس هناك من الدلائل، مايشير إلى أنه يحب صفية أو العكـس. والمؤشـر الوحيد أنه يحب غيرها، هو أنه كان على علاقة بالغجرية أمونة البيضاء التي عشقته وغنت تلك الأغنية الغزلية تعبيرا عن هذا العشق.. غير أن هذه العلاقة التي تعترف بها الجماعة - لمن لم يتزوجوا أو حتى لبعض المتزوجين الذين فات عيارهم - "لم تكن سببا يمنع حربي مـن التقـدم لصفية لو أنه أراد" ، لأن مجمل ظروف الشخصيتين والخصائص التي أشرنا إليها والتي سترد فيما بعد، أهلتهما، في نظر جميع أفراد الجميع، على أنه خطوبة صفية لحربي، ولكن المفاجـأة كانت أن حربي هو الذي جاء يخطب، برضاه وبحكم العلاقات العميقة الودية (القهريـة ضـمنًا والتي ستتفتح قهريتها فيما بعد) – صفية للبك، وعلى أساس هذا الفعل الانقلابي، غير المعتـاد، تنبني جميع أحداث الراوية المفجعة على كافة المستويات، لا الخاصة بالشخـصيات الرئيـسية فحسب، وإنما بمجمل الشخصيات في الراوية، وبمجمل الأماكن، بمـا فيهـا المكـان الأكبـر.. الوطن.

* صراع بين صفية وحربي!

تتزوج صفية من البك وتنجب له" حسان" وتبدأ الوساوس والدسائس في إقناع البـك بـأن حربي يريد قتل حسان حتى لا ينافسه في الوراثة مما يدفع البك لمعاداة حربي، ومطاردتـه ثـم الإمساك به، وتعذيبه إلى حد الاقتراب من الموت، وفي تلك اللحظة لم يكن أمام حربي إلا أن يقتل البك، ويهرب ثم يسلم للبوليس ويسجن ثم يخرج من السجن، ويعيش في الـدير، وتتحـول صفية إلى وريث لشخصية البك، وليس فقط لأمواله ولابنه، فتعادي حربي وتصر على قتلـه وتستأجر جِنين ليقتله فينجح حربي في قتله. ولكنه يموت بعد ذلك مريضا، وبعده مباشرة تموت صفية وهي تعلن موافقتها على الزواج من حربي، مثلما دخلت الحياة وهي موافقـة علـى رأي حربي بالزواج من البك.

وتحيط بهذه الأحداث مجموعة أخرى من الأحداث الصغيرة، لا أعتقد أن لها أهمية سوى خدمتها لتلك الأحداث الفاجعة. ولذلك فإن معظم هذه الأحداث المرتبطة بالشخصيات الأخرى تنتهي أيضا نهاية مأساوية.. ولعل أبرز هذه الأحداث هو انتهاء المقدس بشاي، تلك الشخصية الرقيقة الجميلة، إلى الجنون، ومنها أيضا وفاة الأب وتحول الأم إلى امرأة وحيدة مهجورة، مع الابن (الراوي) في القاهرة بعد أن تركوا منزل الأسرة يتهدم وتعشش فيه العناكب، مثل قصر البك القديم – فالمقدس بشاي هو حلم جميل بالنسبة للراوي، ولكن أهميته تكمن في أنه حامل الإطار الثقافي للقرية - أو هكذا يبدو في الفصل الأول، وهي أهمية خلفية تثبت الأهمية المباشرة في الأحداث، ألا وهي حمايته لحربي حينما خرج من السجن. وأفراد الأسرة (الأب والأم والراوي والأخوات) تكمن أهميتهم في بعد حنين الراوي إلى طفولته، ولكن الأهمية الحقيقية تتمثل في علاقتهم بكل من صفية، وحربي، والبك، فالأسرة هي الإطار الأسرى الوحيد المعروف لكل من هؤلاء الثلاثة، والذي ينتمي إلى عسران بك الكبير..

فالبك هو حفيد عسران بك الكبير وأكبر وارث له (ص٣٣)، وحربي هو ابن أخته، وهو- إذن- ابن عم لأبي الراوي.. أما صفية فهي بنت خال أم الراوي. وهما- معا- مات أهلهما، بحيث لم يصبح لهما عائلة سوى عائلة الراوي.. فقد كانت صفية تعيش مع هذه العائلة (ص٢٦) وكان حربي يتردد على بيتها باستمرار ويعتبره الأب أخاه الأصغر(ص٢٧) وهكذا، فرغم الأصول الطبقية العريقة لكل من صفية وحربي، فإن الكاتب قد حرص على أن يعطيهما- من البداية- مؤهلات لشخصيات أسطورية، حيث أفقدهما الأهل وهما في سن مبكرة، رغم أنهما ينتميان إلى نفس الطبقة، بحيث يمكن القول أن فقدان كل منهما لأهله قد حوله إلى فقير على نحوٍ ما، ومقهور على كل حال، من قبل البك رمز الطبقة الأغنى وذي العلاقات الواسعة بالسلطة، سواء أيام الملكية، أو بعد الثورة التي طبقت عليه قانون الأصلاح الزراعي، وحددت ملكيته بمائتي فدان، ومع ذلك فقد ظل غنيا،واستطاع أن يقيم علاقة طيبة مع رجال الثورة. "وقد ظل أبي يفخر لوقت طويل بأن المرحوم صلاح سالم زار السراي ومعه وفد من أعيان السودان. وبأنه كانت هناك يومها تشريفة من الجيش بالبريهات الحمراء تحيط بسراي القنصل" (ص٣٦).

* حكاية شعبية

وهكذا يمكن القول أن الكاتب، قد استطاع - عبر حبه العميق للصعيد وللحدوته- أن يخلق شخصيات تحمل إرث الشخصية في الحكاية الشعبية، وأن يخلق صراعا قريبا من الصراع في الحكاية الشعبية أيضا، بحيث يمكن القول أنه قد قدم لنا حكاية شعبية ولكن بأسلوب كاتب روائي مقتدر، ورؤية فنان – فرد- معاصريحمل موقفًا مما يحدث في العالم، حاول أن يقدمه من خلال رؤيته لما حدث في الصعيد..إن تفسيرا سياسيا ما هو أمر ضروري، في ضوء ماحرص الكاتب على أن يقدمه من تلميحات وإشارات مباشرة للأحداث السياسية التي مرت بها مصر، منذ بداية

الراوية. فالمقدس بشاي يلعن إليهود الذين حرموا الناس من أن تتقدس في فلسطين، والعلاقة بين البك ورجال الثورة سبق أن أشرنا إليها (في الفصل الثاني)، وفي الفصل الثالث (المطاريد) يتحدثون عن رغبتهم في المشاركة في تحرير سيناء فترفض السلطة، فتحدث (النكسة) في الفصل الرابع والأخير، وهي ليست نكسه ١٩٦٧فقط، وإنما نكسة لكل الشخصيات في الرواية كما سبق أن أشرنا إلى النهايات الفاجعة.

وعلى هذا الأساس، فربما كان الكاتب يدفعنا إلى اعتماد تفسير سياسي لأحداث الرواية التي انتهت بالنكسة. ولاشك أن الجذر الأساسي الذي سبب هذه النكسة هو زواج صفية من البك، وتخلي (حربي) عنها. و إذا صح الفهم الطبقي لكل من البك وحربي وصفية، يصبح منطقيا أن زواج صفية من السلطة سواء الملكية أو الناصرية باطل، كما أن تخلي حربي النبيل عنها، كان خطأ فادحا وكلاهما أدى إلى النكسة.

مثل هذا التفسير وارد، دون أن يكون ضروريا أو وحيدا. لأن العلاقة سلطة/شعب، ليست واضحة الحدة في الراوية، لابشأن الثورة، ولا بشأن البك القنصل، فثمة علاقات ودية كثيرة تتبادل بين الطرفين (مثلما هي ملتبسة العلاقة بين جيل الستينيات والثورة) غير أن مايقوي مثل هذا التفسير هو انتما ء الكاتب إلى منطق الحكي الشعبي نفسه الذي سبق أن أشرنا إليه.. فالكاتب الذي يحب الصعيد والحكايات الشعبية، والذي استطاع عبر الحب أن يخلق مثل هذه الشخصيات، وهذا الصراع، وأن يتنازل عن كثير من خصائصه الأسلوبية الجميلة، والتي كانت قد تبلورت في أعماله الاربة الأخيرة، لصالح أسلوب القص الشعبي المركز على الحدث أكثر من الغناء، هذا الكاتب يعلن- عبركل ذلك- انتماءه إلى الشعب – فنيا - وفي الغالب سياسيا، كما يمكن أن يفهم من شهادته في آخر الراوية. ومن ثم، فإن ما أحب أن أسميه – محتوى الشكل – يضيف نوعا من التدعيم للتفسير السياسي الذي أشرت إليه. ولكن دراسة أكثر عمقًا، ربما تستطيع تقديم تفسيرات أخرى.

الحب في المنفي رواية الحقيقة

بعد مجموعته الأولى"الخطوبة" توقف بهاء طاهر طويلاً قبل إن يتدفق نهره المبـدع فـي مجموعات قصصية وروايات متميزة ومختلفة إلى حد كبير عن"الخطوبة"، التي كانت علامـة- في زمنها - على توجه خاص بعيد عن التورط إلى حد كبير وأقرب إلى الحيـاد والتـشيؤ. يرصد بهاء في ختام "خالتي صفية و الدير" هذا الطريق، وهذا التحول وجـذوره علـى نحـو لايحتاج إلى المزيد من تحليلات النقاد.

مع "بالأمس حلمت بك" و"شرق النخيل" بدأنا نلاحظ أن بهاء قد أعـاد اكتـشاف نفـسه، ووجد فيها - عبر التواصل مع حكايات الأم- نبعا فياضا من الغناء والدراما الملحمية في إهاب واحد، قادر على أن يغوص بنا في أعماق البشر ويقدمهم لنا في لغة بسيطة وثرية معا. وعلـى التوالي واصل بهاء اكتشافاته لمناطق جديدة من البشر، وواصل تعميقه لطريقه الفني المتميـز، حتى وصل إلى النص الذي بين أيدينا الآن.."الحب في المنفي" ليعلن أنه قد حقق نفسه وطريقه الفني، وليعلن أيضا أنه بهذا الطريق قد حققنا معه.

ولعل أولى الرسائل الواضحة التي تحملها هذه الراوية الجديدة، لأنهـا تـرفض الكتابـة المزيفة والكاذبة، وتقدم كتابة حقيقية، ترفض اللغة التي صارت تسجننا في إطار زيفها، في حين أنها لاتفعل سوى مواصلة سجننا وقتلنا أحيانًا، هذه اللغة التي تنفصل فيها الكلمات عن نفـسها. تصبح مجرد أصوات أو حروف فارغة خالية من المعنى، ينفصل فيها المعنى، إن وجـد، عـن الحقيقة، وتنفصل فيها الحقيقة إن وجدت عن معاناة الواقع والحياة.

هنا في" الحب في المنفي" نص يقاوم هذه اللغة، وهذا ليس فقط هو موضـوع الراويـة، وإنما هذه المقاومة هي البديل الإنساني والفني الذي تقدمه اللغة الحقيقية، والإنـسان الحقيقـي، والأهم التشكيل الحقيقي لأزمتنا الحقيقية، لأنها رواية الحقيقة.

***

إن مفهوم الراوية" الحقيقية" يعني بالنسبة لي الكثير، فهو ليس فقط "كتابة" حقيقية بالمعنى السابق، ولكنه يعني أيضا القدرة على إنجاز الخصائص النوعية للروايـة أو علـى نحـو أدق لروايتنا، وروايتنا ليست هي النص الذي يمسك بجوهر ازمتنا العميق، وبلـب مأسـاة إنـساننا الحديث والمعاصر فحسب مثلما فعلت كثير من النصوص العربية، ومثلما فعـل بهـاء طـاهر باقتدار في هذه الراوية، وفي سابقاتها، ولكنه النص الذي يستطيع أن يمحو زيف التجسيد الفنـي لهذه التجربة، وأن يزيح عن هذا التجسيد الحمولة التاريخية الباهظة التـي مثلتهـا الخـصائص النوعية للشكل الروائي الأوروبي، أو للأشكال الروائية الأوروبية. وهنا تكمن أصعب مراحـل الحقيقة: إزالة الزيف عن عناصر التشكيل الفني، ومن ثم عن القيم الجمالية التي تحملهـا هـذه

العناصر. وهذا يعني القدرة على الغوص العميق في داخل التكوين الذهني للكاتب وغربلته بدقة وحسم، ونفي الزائف منه، وبلورة الأصيل وتنميته، وجعله صالحا لتحقيق الخصائص النوعية للكتابة الروائية، ولإنتاج رواية مبدعة خاصة متميزة، دون أن تفقد روايتها، وأظن أن بهاء طاهر قد نجح في تحقيق ذلك في "الحب في المنفي" أكثر من رواياته السابقة.

***

بين الخصائص الفاصلة المميزة للنوع الروائي، يحتل مفهوم العلية أهمية خاصة، لأنه لايمكن أن يكون النص روائيا، دون أن يقدم العالم على أساس عِلي يحكم العلاقات بين البشر وتتابع الأحداث في الزمان وعلاقته بالمكان، كما يحكم استراتيجية السرد وآلياته التي تتجسد عبر تركيب الجملة اللغوية والانتقال من فقرة لفقرة، ومن فصل إلى آخر.

وعبر هذه العلاقات جميعا تتكشف رؤية الكاتب للعالم وموقعه منه فلسفيا واجتماعيا وتاريخيا. ومن هنا تتمايز إنماط العلية في الأشكال الروائية والمراحل الروائية والجنسيات الروائية أيضا.

ولاشك أن بهاء طاهر كان مدركًا تمام الإدراك لأهمية هذا المفهوم، وثمة إشارات واضحة إلى هذا الإدراك يجدها القارئ - على نحو مباشر أوغير مباشر- في فصله المهم "ومازلت أنتظر" الملحق بروايته السابقة "خالتي صفية والدير" . كذلك يستطيع القارئ أن يلحظ تطور هذا الإدراك مجسدا في رواياته الثلاث السابقة "شرق النخيل" و"قالت ضحى" و"خالتي صفية والدير"، بالإضافة إلى قصصه القصيرة الطويلة "بالامس حلمت بك" و"أنا الملك جئت". فإذا كان فهم البشر وأزماتهم يرتد في" شرق النخيل" إلى الجذور الطبقية والسياسية، فإننا نجد في" قالت ضحى" ربطًا بالأسطورة بالمعنى التقليدي "إيزيس" أما في" خالتي صفية والدير" فإننا نقترب من الأسطورة التي يختلط فيها الموروث بالشخصي وإن لم يغب البعدان الطبقي والسياسي، فما يحكم حركة " خالتي صفية والدير" هو في الحقيقة أسطورة صفية الشخصية بشأن الكرامة والإباء.

هنا، في "الحب في المنفي" تزداد عِليةُ بهاء طاهر تركيبا وتأخذ طابعا أعمق، لأنه أكثر خصوصية، ولذلك فهو أكثر شمولية وإنسانية، لم تعد أزمة الإنسان هنا، أزمة إنسان فرد يبحث عن تحقيق ذاته، أو يعمل للانتقام ممن أهانوه طبقيا، أوعاطفيا، الأزمة هنا هي أزمة الإنسان المعاصر، عربيا كان أو غير عربي، وقد هزم ولم يعد قادرا على مواجهة وحشية العالم المعاصر، بل إنه حتى لم يعد قادرا على الانسحاب على نحو كريم، إلى واحة الأمان الشخصي في الحب، عليه أن يعلن هزيمته وأن يعلن انسحابه كاملاً وأن يقبل الإهانة، ويعترف لأنها الممكن الوحيد، وحتى الموت أو الانتحار، مثلما فعل خليل حاوي، لايبدو بديلاً ممكنًا. لذلك

لاتنتاهي الراوية بالإعلان عنه، وإنما بالإعلان عن النوم والأحلام بوصفها حلاً، فـي حـين أن العلامات الأخيرة تشير إلى الموت على نحو غير مباشر.

إن تركيبة العِلية في الراوية تنبع هنا من عنصرين أساسيين نجح بهاء طاهر في تحقيقهما، الأول هو أنه رغم أن القهر في بلدان العالم الثالث سلطوي سياسي، فإن جذوره يمكن أن تجد لها امتدادات في المكونات الأولى للبشر، أبطال الراوية، في طفولتهم ونموهم السيكولوجي وطبقتهم الاجتماعية، من هنا فهم بشر حقيقيون يحيون أمامنا، ويعيـشون تناقـضاتهم الشخـصية التـي لاتنفصل أبدا عن تناقضات مجتمعهم، وعن تناقضات العالم الذين هم جزء منه، وإن كانوا الجزء الضعيف غير القادر على الفعل. بل إن بين بعض شخصيات الراوية بدوافعها المتعددة من يسهم في صنع العالم القمئ، الذي يقهر البشر الحقيقيين الضعفاء.

أما العنصرالثاني، فهو أنه رغم عنوان الراوية الذي يشير إلى "الحب في المنفي" بوصفه موضوعا رئيسيا للرواية، وهذا صحيح، فإن هذا الحب يبقى إشارة لكل إمكانات الحياة، ولـيس مجرد حب ذكر لأنثي. ورغم أن ما يهدد هذا الحب، من العالم الخارجي، هـو هيمنـة النظـام العالمي الجديد، بما فيه أداة البطش إسرائيل وسندها الأساسي أمريكا، فإن الهـم العربـي هـو الأساس وهو هم يعمق ليتصل بالهم الإنساني العام الذي تعانيه الشخصيات الأخرى في الراوية، من هنا نجح بهاء طاهر في الإمساك بجوهر أزماتنا العربية بوصفنا بشرا ونجح في تجـسيدها فنيا.

نجح بهاء طاهر في تحقيق ذلك، قرر منذ البداية أن يواجه ذاتـه، ولا يأخـذها بوصـفها مسلمة مطلقة شفافة. قرر أن يبحث عن الحقيقة العميقة الكامنة بداخله، هو الراوي البطل (بغض النظرعن المشابهات أو الاختلافات) مثلما قرر أن يبحث عنها لدى البشر الآخـرين فـي كـل الراوية، سواء كانوا ذوي أدوار مهمة في الراوية، أو أقـل ذوي نوايـا طيبـة، أم ذوي نوايـا شريرة.

تبدأ الراوية بتجسيد وظيفة اللغة في الكذب وإخفاء الحقيقـة، وتنتهـي بالوصـول إلـى الحقيقة.. الحقيقة المطلقة، هذه هي البداية:

كانت صغيرة وجميلة وكنت عجوزا وأبا ومطلقًا، لم يطرأ على بالي الحب، ولـم أفعـل شيئًا لأعبر عن اشتهائي..".

ولكني لما بدأت أشتهيها أصبحت ثرثارا، كنت أتحصن وراء جـدار الكلمـات لكـي لا أفتضح، تتدافع كلماتي الفارغة جرارة ومسيلة ومتتابعة، مثل شرنقة دودة عراها جنون الغـزل فلا تستطيع أن تكف" ."ص٥".

فيما بعد سنعرف أن وظيفة التزييف التي تمارسها اللغـة، وأشـكال التعبيـر الإنـساني الأخرى، غيرالحقيقة، لأنها غير قادرة على أن تقول الحقيقة، هي عمق المشكلة الأساسية التـي

يعيشها أبطال الراوية الحقيقيون؛ الراوي، بريجيت، برنار، إبراهيم. في الفصل الأول يقدم لنـا الكاتب مأزقه ومأزق بريجيت. منذ بداية الأحداث. أما مأزقه فهو ماثل فـي أن علاقـة حـب جميلة ربطته بزوجته منار وأنتجت طفلين. أصبحا الآن شابين، قد انتهت بالطلاق دون أن يدري السبب الحقيقي. وفي سياق الفصل نلاحظ الجهد الضخم الذي يبذله الراوي مـع نفـسه، لكـي يتخلص من الزيف الذي يحيط به في عمله الذي لامعنى له، حيث يراسل صحيفته في القـاهرة التي لاتنشر رسائله أو تنشرها موجزة أو مزيفة، أو في فهم علاقته بمنار وسر انتهائها: يحاول طوال الوقت أن يكون"عادلاً.. لابد لأنها هي أيضا كانت تدارى غضباتك الصغيرة الخفية.. لـم تكن المشكلة في تلك الزهور البريئة فما هي بالضبط؟ هل كان هناك خطأ منذ البداية؟ ماهو؟ كل ما أذكره أني أحببتها ولأنها قالت لأنها تحبنى. أقصد لابد لأنها أحبتني فعلاً في وقت ما، وإلا فلم تزوجنا؟ "ص٩".

فيما بعد سيستطيع الراوي أن يكتشف – عبر استبطانه الذاتي- السر..السر هو تناقـضاته وهو وتناقضاتها أيضا، وهي تناقضات نشأت عن الأوضاع الاجتماعية في عهد عبدالناصر وما بعده..مارس الجميع ازدواجية واضحة تنفصل فيها الشعارات عن الممارسات. رفعوا الشعارات الاشتراكية، واشتروا المرسيدس والبيوت في جاردن سيتى "ص٤٠" بدأ هو بذلك. فما كان عليها إلا أن تمارس أيضا تجارتها الصغيرة. وبعد وفاة عبدالناصر، ظل الراوي مخلصا كأنه أرملـة الفقيد، ورفض أن يداهن النظام الجديد.. فأحيل إلى وظيفة مستشار لا يستشيره أحد. ثم أرسل إلى هذه المدينة الأوروبية التي لا يذكر اسمها، حيث بقي هناك تعذبه غربته، وبعده عن أبنائـه دون جدوى حقيقية. أما هي" منار" فقد أضيرت مما لحق بزوجها في العمل وفي النفس. الحيـاة الزوجية لم تعد ممكنة، وكان الانفصال والتقاص وأخيرا الحجاب والهداية من الله حسب تعبيـر الابن خالد.

يبقى الراوي في أزمته حتى تداهمه أحداث غزو إسرائيل للبنان سـنة ١٩٨٢ والمـذابح البشعة التي يجيد الكاتب وصفها بكل الوسائل ومنها الوثائق الحقية لشهود الأحداث خاصة فيمـا يتعلق بمذبحة صابرا وشاتيلا، ويحاول الراوي إزاء هذه الأحداث أن يكون حقيقيا..وأن يكـون على قدر المأساة التي يرتكبها البشر ضد بعضهم البعض، ولكن لا جدوى في النهاية، حتى لـو كنت تعيش أجمل لحظات الحب مع الفاتنه برجيت.

نلتقى ببريجيت لأول مرة بالاسم "ص١٤" ثم مع نهاية الفصل الأول كانت تقوم بترجمـة فورية في مؤتمر صحفي، يروي فيه مضطهد شيلي وقائع تعذيبه..وحين وصـل إلـى قمـة التعذيب" فجأة توقفت بريجيت شيفر عن ترجمتها السريعة اللاهثة.. فجأة ظلت تتطلع إلينا وقـد اتسعت عيناها واستطال وجهها بينما راحت شفتاها ترتجفان.. ظلت بريجيت تحدق فينـا وهـي تزم شفتيها، كانتا تنفرجان بالرغم منها فتزمهما من جديد. لم تبك ولم يصدر عنها أي صـوت.. فقط أخذت تتطلع إلينا بعينيها الزرقاوين الواسعتين.

كان مولر ينظر أيضا من الناحية الأخرى من المنضدة فمد يده ووضعها على يدها المستندة إلى المنضدة غير أنها انتزعت تلك اليد بسرعة كأنها لدغت، وغمغمت شيئًا لم أتبينه وهي تنهض وتبتعد في خطوات مسرعة، ثم اختفت في ممر مواجه لنا "ص ١٨"

سنعرف فيما بعد أن اشتراك بريجيت النمساوية التي هربت من بلدتها الصغيرة هناك وجاءت إلى هنا، كان ورطة جديدة من تلك التي ورطها فيها الدكتور مولر صديق أبيها وعشيق أمها. وأن هذه الورطة كانت ضد ماهربت لتبحث عنه وتعيشه: أن تكون حقيقية، وأن يكون فعلها على قدر طاقتها على المواجهة.

وفي المؤتمر الذي لم يكن مؤتمرا كغيره كما يحاول عنوان الفصل أن يوهم، تكتشف أنها عادت لتكون مزيفة وكاذبة، لأنها ليس متاحا لها إلا أن تترجم وقائع التعذيب.. فيما بعد تلتقي بالراوي وتحبه وتقدر فيه حاجته إلى الصدق و الحقيقة، وتقدم له مبررات حاجتها، لقد أفقدها المجتمع العنصرى الأوروبي والدكتور مولر، من قبل، طفلها، وحبيبها الأفريقي. ومنذ ذلك الحين قررت أن تهجر هذا المجتمع المزيف، وأن ترفض ما يفعله بها الآخرون، بل وكانت ترفض الحب أيضا حتى التقت بالراوي، فوجدا معا لأول مرة إمكانية التوحد والابتعاد والاكتفاء بالحب.. ولكن العالم لم يتركهما، جاء غزو لبنان،وجاء الأمير حامد.

مع الرأوي وبريجبت يلتقي برنارد الصحفي اليسارى ابن المدينة، وإبراهيم الصحفي المصري الشيوعي، الذي جاء من بيروت في زيارة للمدينة، يلتقيان في الأزمة نفسها، رفض الزيف والبحث عن الحقيقة، يبدو برنارد في البداية مستسلما موقنًا أنه لاجدوى من فعل شئ من أجل تحقيق الوظيفة الأولى للصحافة؛ قول الحقيقة، لكنه حينما تتصاعد الأحداث في لبنان لا يستطيع أن يظل صامتًا فينطلق قلمه حادا لادغًا ضد استخدام إسرائيل للأسلحة المحرمة، وهو يعرف ما سوف يجره عليه هذا الموقف من ويلات في بلد يهيمن عليها دافيديان نصير إسرائيل الأكبر.أما إبراهيم الذي يبدو أنه لم يفقد حماسه للعمل السياسي، والذي قرر منذ بداية تعرفنا عليه أنه لا ينبغي إخفاء شئ بعد سن الخمسين، فهو يواصل طريقه في بيروت مع المنظمات الفلسطينية حتى يلقى حتفه - على أقوى الاحتمالات – مع شهداء الغزو في بيروت.

ومع هؤلاء يشترك آخرون في ذات الأزمة من بعيد وبدرجات متفاوتة، هناك والد بريجيت المحامي الناجح الذي قرر ألا يختار إلا القضايا الخاسرة، قضايا الفقراء، وزوجها السابق ألبرت الذي ظل يحلم بالشعر ومواجهة نظام "ماسياس" في غينيا السوداء، ولكن عنصرية البشر في النمسا وأنانية الدكتور مولر، دفعت به إلى التخلي عن أحلامه ومبادئه، بعد أن فقد بريجيت وجنينها. ويوسف "المصري" زوج إيلين ورئيس طباخيها، طالب الإعلام الذي هرب من حكم بالسجن لهتافه ضد السادات في مصر، والذي يحلم بأن يعود صحفيا، يمهد له الأمير

حامد هذا الحلم، ولكن لكي يوقعه، ويقوع به آخرين في شراك شبكة لايعرف متاهاتها إلا النظام العالمي الجديد.

في هذه الأزمة - أزمة البحث عن الحقيقة - تسهم عوامل عديدة ينجح الكاتب في رصدها بعناية ودقة ووعي، تمتد من الطفولة وتصل إلى أسطورة الشخصية: حلمها وتناقضاتها معا. غير أن القانون الذي يبدو حاكما للأزمة هو أنها قد صارت أقوى من أن تواجه. أقوى من كل نبل، وحتى إذا ما قررت أن تتجنب المواجهة، فإنها مفروضة عليك، ولن يتركك الأشرار حتى تفر فرارا نهائيا وتستسلم.

كان الراوي وبريجيت قد قررا، حين تحابا، أن ينفصلا عن العالم، وأن يعيشا تجربة حبهما المثيرة الرائعة، غير أن غزو بيروت، وإن قربهما من بعضهما في البداية، فإنه عاد ليفرقهما خاصة بعد مذبحة صابرا وشتيلا التي اعتبرتها بريجيت قتلاً لكل أطفال العالم. واعتبرها إليهودي الأمريكي إعلانًا واضحا من إسرائيل للعرب أن يستسلموا وألا يحاولوا فعل أي شئ، لأنها قادرة على أن تملأ أي مكان بمثل هذه الجثث.

كان قتل إسرائيل لكل أطفال العالم قتلاً جديدا لطفل بريجيت - أسطورتها الخاصة - بأيدي العنصرية الأوروبية. وأسهم الراوي في قتل حلمها بطفل جديد، فكانت بداية النهاية.

مع الأمير حامد تكتمل الحلقة وتغلق. هو أمير خليجى ثري بالطبع يقدم نفسه باعتباره تقدميا وقوميا يسعى لكي ينضم إليه الراوي لإصدار صحيفة عربية " صغيرة" تضم كل الأقلام التقدمية والقومية. يتشكك الراوي في نواياه، وعبر البحث يكتشف أنه لا يهدف فقط بصحيفته لأن يستولي على الحكم في بلاده، وإنما ينفذ مخططًا يشترك فيه مع دافيديان، شريكه في تجارة الخيول، لصالح جهي لا نعرفها بالضبط، ولكنها على كل حال متنفذه في كل مكان في العالم، بما فيه موطن الراوية وبما فيه مصر أيضا. لأن المسمار الأخير الذي يدق في نعش علاقة بريجيت والراوي "الذي يكتشف سر الأمير" يأتي بقرار من الأمير. تفقد بريجيت عملها، وينهي عمل الراوي في تلك المدينة، وحينما ترحل بريجيت ويقرر الراوي مواجهة الأمير، يرفض الأمير مقابلته، معلنا له أنه يضايق وأن عليه أن يرحل هو الآخر.

تنتهي الراوية بالرحيل، ترحل بريجيت ويرحل إبراهيم ويرحل برنار إلى المخاطر، ويرحل الراوي على طريقته، "كان الصوت يأتي من بعيد: ..ياسيد.. ياسيد.. هل أنت بخير؟

لم أكن متعبا، كنت أنزلق في بحر هاديء، تحملني على ظهري موجة ناعمة وصوت ناي عذب، وقلت لنفسي: "هذه هي النهاية؟" ما أجملها! وكان الصوت يأتي من بعيد.

كان الصوت يكرر: ياسيد! ياسيد! ولكنه راح يخفت، وراح صوت الناي يعلو، وكانت الموجة تحملني بعيدا.

تترجرج في بطء وتهدهدني.. والناي يصحبني بنغمته الشجية الطويلة إلى السلام و إلـى السكينة (ص٢٤٨).

ليس مهما أن تكون النهاية هي الموت غرقًا، أم حلما يحقق ما أعلنه الراوي لبريجيت من قبل (ص ٤٢) ولكن المهم أنه السلام، و السكينة المطلقة على أنغام الناي "وبصفة خاصة الناي" لامفر من ذلك، ولا بديل أمام الجميع.

هكذا ينتهي الراوي البطل، والبشر النبلاء. ولكن هل يدعونا الكاتب لأن نفعل مـثلهم؟ لا أعتقد.

أن ينجح الكاتب في تكثيف هذه الأزمة عبر تجلياتها البشرية المتعددة والمعقدة، وأن يقـيم شبكة علاقات ثرية على هذا النحو بين البشر وذواتهم، وبين بعضهم والبعض الآخر، بينه وبين أزمانهم وبين أراضيهم، أن يفعل كل ذلك في إطار نص شديد البساطة والوضوح، شديد القـسوة والجرح، فإنه لا يمكن أن يكون دعوة إلى الاستسلام.

يعمد الكاتب إلى تحقيق كتابته الحقيقية عبر لغته البسيطة التي تكاد أن تكون - رغم أنهـا فصحى- لغتنا في الحياة اليومية، ليس فقط في مفرداتها، أو في تركيب الجملة، وإنما أيضا فـي الانتقال من فقرة إلى فقرة، ومن سرد إلى حوار، ومن حوار إلى وصف إلى تداعٍ. إن التداعي الذي يقوم بأهم الأدوات في الراوية؛ لأنه يقدم لنا جذورالأزمة في تاريخ كـل شخـصية وفـي أسطورتها الخاصة، يأتي سلساً على نحوٍ غير مسبوق، تلقائياً وبسيطًا، وأكاد أقول: منطقيـا أو على الأدق واقعيا. لم يكن الكاتب يحتاج في الحقيقة، ولعله لايريد سـوى أن يقـول الحقيقـة، ماحدث ومايحدث لكل منا الآن.

كذلك لم يحتج الكاتب إلى اللعب بالزمان والمكان. عشنا في ذات المدينة طـوال الوقـت، ومررنا بالزمن المتتابع البسيط من أول القصة إلى آخرها، فيما عدا تقويم واحد وتأخير واحـد، جاء لإحكام الحبكة، ومن أجل التشويق، فقط بدأنا الراوية من منتصف القصة وقبل فورة الحب، ثم عدنا فورا إلى البداية، وفي الفصل السابع، وبعد انتحار خليل حاوي، نكمل قصة الحب إلـى منتهاها، عشنا هذا الزمن من داخله تماما. ومع ذلك فإن تنوع الضمائر من المتكلم إلى المخاطب في بعض الأحيان يعطي انطباعا بأن الراوية وإن كانت عن أحداث ١٩٨٢، إلا أنها كتبت بوعي اللحظة، بعد مرور ثلاثة عشر عاما على هذه المأساة.

ففي عام ١٩٨٢ لم نكن - رغم الهزيمة - قد وصلنا إلى هذا اليأس التام، كنا قد حاربنـا حربا حقيقية، واستشهدنا شهادة حقيقية، الآن لم نعد قادرين حتى على أن نستشهد. وهذا هو مـا يحكم وعي البطل وموقعه في العالم على الأرجح.

ولكن لأن الكاتب الذي أوجد الراوي البطل، وكان أمينًا وصادقا، وحقيقيـا معـه، أراد أن يكون كذلك معنا أيضا، فإنه بذل كل هذا الجهد، للوصول إلى الحقيقة، ليقودنا نحن أيضا عبـر

نفس الطريق، إلى أن نكون حقيقيين وصادقين، ولن نفعل ذلك ما لم ندرك كامل الأزمة بعليتها المركبة، وأن نواجه في الطريق الصحيح، وقدر طاقتنا، كما كانت بريجيت تريد أن تفعل، دون أن يفرض علينا الدكتور مولر أو الأمير حامد ما يخدم مصالحهما.

هذا هو درس بهاء طاهر.

صنع الله إبراهيم - قاتلة الذات وثيقة الإدانة

بعد ثماني سنوات من الانقطاع عن النشر (الروائي) يعود صنع الله إبراهيم إلى القارئ المصري برواية جديدة ومهمة بعنوان " ذات". وتنبع أهمية الراوية من قيمتها الفنية العالية والتي تتحقق عبر طريق خاص اشتقه الكاتب لنفسه منذ بداية حياته الفنية، وأخذ يرسخه بالتدرج والإصرار منذ "تلك الرائحة" (١٩٦٦) ثم "نجمة أغسطس" (١٩٧٤) و"اللجنة" (١٩٨١) "وبيروت بيروت" (١٩٨٤) وأخيرا " ذات"(١٩٩٢) (١)، التي تحقق أعلى درجات تجسيد هذا الطريق الفني الخاص، والذي تكمن – في صلبه – الوثيقة.

منذ "تلك الرائحة" يستطيع القارئ أن يلمح بسهولة ميلاً و اضحا لدى الكاتب للرصد والتسجيل لمفردات الحياة سواء الخاصة أو العامة، رغم أن الكاتب لايشير إلى نصوص بعينها تمثل وثائق ينقل عنها، ولكن هذه النصوص واضحة الوجود، أو كامنة بوصفها مرجعا لاشك فيه، وهو أحداث تلك الفترة وممارستها. ومع" نجمة أغسطس" بدأنا نجد استشهادات بنصوص بعينها، سواء كانت تحقيقات صحفية عن السد العالي، أم رسائل مايكل أنجلو وأشعاره، تستخدم بوصفها ذاكرة خلفية. وفي حين تراجعت "اللجنة" إلى منهج الرصد الحيادي أو التسجيلي لمشاهد الحياة وأحداثها، نجد "بيروت بيروت" تشد خيط الوثيقة إلى درجة أعلى لتزاوج بين السرد (القصصي) والتسجيل عبر سيناريو فيلم تسجيلي عن حرب بيروت الأهلية، وذلك في معظم الراوية. أما "ذات" فإنها - منذ البداية - تعلن أنها تبنت منهج "الوثيقة" تبنيا تاما، حيث أخلصت لهذه الوثيقة فصلاً مستقلاً يتبادل التوالي مع فصل للسرد القصصي، بالإضافة إلى تدخل (وثيقي) واضح في فصول السرد القصصي ذاتها، والأهم من ذلك هو أن "الوثيقة" في "ذات" أكثر وثائقية من كل الوثائق التي سبق أن وجدناها في الراويات السابقة، لأنها تتمثل في مصدر واضح لا (ذاتية) فيه ولا إبداع كما هو الحال في السيناريو أو المذكرات أوالتحقيقات الصحفية. نحن هنا إزاء أخبار تُنقل عن الصحف نقلاً مباشرا لاتدخل فيه، اللهم إلا منهج ترتيبها في نسق خاص.

وإزاء هذا الإصرار على هذا المنهج، وعلى تصعيد استخدامه، لا يصبح أمام الناقد سوى الاستسلام إلى كونه (المنهج) ملمحا أصيلاً من ملامح الإبداع عند صنع الله إبراهيم، وأنه (ثانيا) يحتاج إلى فهم وتفسير في ظل رؤية الكاتب من ناحية ولغته من ناحية أخرى، وفي ظل علاقة الكاتب وكتابته بشروط الكتابة التي يعيشها والتي يبدو جليا أنها مرتبطة أوثق الارتباط بذات المنهج، أي الوثيقة.

***

تبدأ الوثيقة في رواية "ذات" من عنوان الكتاب. فرغم أن مضمون كلمة العنوان يبدو نقيضا للوثائقية أو للموضوعية، باعتبار أن الذات تشير إلى نوع من الخصوصية، يوهم بأننا إزاء عمل سوف يدخل بنا في منحيات التحليل النفسي والمشكلات الخاصة بهذه الذات، رغم ذلك، فإن الصيغة الصرفية للاسم، وعلاقته ببقية مفردات الغلاف، تشكك في هذا الاتجاه في التفكير. فذات اسم نكرة، بدون(ال) التعريف، ومن ثم فإنها ليست ذاتًا خاصا بعينها، وإنما هي ذات ما، مما يعني نوعا من العمومية أي الخروج عن الخصوصية. وهذه الذات (كما تصورها محي الدين اللباد مصمم الغلاف) هي ذات مصمتة، خالية من الملامح سوى الحجاب (والعُقال) وروج الشفايف، وهي عامة تشير إلى بعض الخصائص العامة جدا للشخصية. وبالإضافة إلى هذه الذات التي يحتل اسمها الذي يتخذ شكل ورقة التسعير الملصقة على السلع، في أعلى الغلاف، وصورتها أسفله، نجد وسط الغلاف مجموعة من أغلفة المعلبات التي تشير إلى عدد من السلع الاستهلاكية، فوق مائدة فرشت بأوراق الصحف، وهي جميعا عناصر موضوعية، خارج الذات، وهي تشغل الحيز الأكبر من اللوحة، بحيث يمكن القول بأنها تحتل جزءا كبيرا من هذه الذات لتصبح الذات - عند استيعاب الغلاف- هي هذا الصراع بين المعلومات (بالمعنى) الواسع للمعلومة التي تعطيها العلامات، أو ما أسميه بمحتوى العناصر الشكلية المكون للغلاف، صراع بين الخصوصية والعمومية (التي تشير إلى الوثائقية) يبدو الانتصار فيه للشق الثاني.

وقبل أن تبدأ صفحات الرواية نجد الكاتب يقدم شكرا واجبا لعدد من المحامين "لما تكرموا به من نصح وإرشاد" بما يعني أن هناك – في الداخل- ما استدعى اللجوء إلى نصيحة المحامين، حتى لايقع المؤلف (والناشر بالطبع) تحت طائلة القانون. ويسارع الناشر نفسه بتوضيح – في الصفحة التالية - لهذا المحظور، حين يؤكد أن الوقائع الواردة في بعض فصول هذه الراوية منقولة عن الصحف المصرية، القومية منها والمعارضة، ولم يقصد بإعادة نشرها تأكيد صحتها أوالمساس بمن تناولتهم، وإنما قصد به المؤلف أن يعكس الجو الإعلامي العام الذي أحاط بمصائر شخصياته وأثر فيهم. وهو تأكيد ذو طابع قانوني (بإرشاد المحامين) يحمي المؤلف والناشر في حالة التقاضي ولكنه - مع الشكر الواجب – يبث إلى القارئ رسالة بأن في الداخل أمورا لاتتصل بـ " الذات"، وإنما بالعام وربما بما هو أخطر.

في الداخل، نجد الكاتب قد قسم روايته إلى تسعة عشر فصلاً، عشر منها سرد قصصي، وتسع تنقل أخبارا من الصحف المصرية: في الفصول العشر السردية تقدم الراوية "حكايات" فتاة مصرية عادية تعيش مراحل الانتقال الرئاسي الثلاث، من عبد الناصر إلى السادات، ومنه إلى مبارك. وهي في هذه الأثناء تكف عن الدراسة لكي تتزوج، ثم تضطر للعمل في أرشيف صحيفة فتجمع في حكاياتها بين مصادر ثلاثة: العلاقة الزوجية (مع عبد المجيد ثم البنتين والولد) وعلاقات الجوار (وخاصة مع الشنقيطي وسميحة) وعلاقات العمل (وخاصة مع همت ومنير).

ولقد استخدمنا مصطلح حكايات، لأن هذه الحكايات تشغل القسم الأعظم بالفعل من حيـاة (ذات) وبالتالي من الراوية. وهي حكايات لاتنتظم في خيط درامي بالمعنى المألوف للـدراما: بداية وعقدة ونهاية، وإنما هي حكايات تستسلم لما يجري خارج حياة ذات الشخـصية، ويـؤثر عليها تأثيرا كليا وحاسما، إلى حد أنها هي وزوجها ومختلف الشخصيات تفقد - هي أيضا- أي خيط أو نسق يميزها كل لحظة. ذلك أن الضغط الخارجي يتسلل إلى العمارة التي تقـيم فيهـا ذات، ومن ثم إلى داخل الشقة، وكذلك إلى موقع العمل. فالمقاولون والسماسرة والعائـدون مـن الكويت والمومسات.. الجميع ينخرطون في مسيرة "الهدم والبناء" لتجديد شققهم وإضافة الجديـد من الأثاث والأجهزة عاما بعد آخر، وهي مسيرة لابد أن تطـال جميـع الـسكان. وإلا كانـت المقاطعة نصيبهم، كما حدث طوال الوقت بين (ذات) وزملائها في العمـل، لأنهـا رغـم كـل جهودها ظلت غير قادرة على أن تنتهي- تماما- إلى هذه المسيرة، فهي مازالت تحـب عبـد الناصر، وإن كان قد كف عن زيارتها، منذ فترة طويلة، ومازالت تحمل بعض القيم والمثل العليا الكامنة، التي تشغل تحت تأثير همت زميلتها في العمل، فتظل عدة أشهر تتابع الـشكوى التـي قدمتها ضد الشركة التي زيفت تاريخ صلاحية علبة الزيتون الفاسدة.. دون جدوى في النهايـة.. ولعل البعد (الخاص) الأساسي الذي يشغل الراوية، هو العلاقات الجنسية العادية والـشاذة التـي تنتشر بين الشخصيات، وخاصة شخصيات الزوجين (ذات وعبد المجيد/والشنقيطي وسـميحة) حسب تطور العلاقات بين الأسرتين وهي علاقات تداخلت فيها الجيرة والمشاركة (الرأسـمالية) والصداقة والمنافسة.. الخ. وفيما عدا هذا الملمح، لا نستطيع أن نجد في "ذات" ذاتًـا حقيقيـة؛ فهي امرأة عادية تماما، لا تعيش ذاتيتها، وحين تحاول أن تعيشها – دون وعي- تواجه بضغوط الخارج في العمل وفي المنزل؛ فتضطر إلى التخلي عن هذه المحاولة لكي تتقاص ذاتها رويـدا رويدا، لاتجد لنفسها مفرًا أو مهربا، في النهاية مثل بقية الشخصيات إلا " المبكى: المرحـاض" (ص ٣٥٢).

ورغم الإشارات المتعددة الواردة في فصول السرد القصصي إلى العوامل التي تفعل بذات ما رصدناه الا أن الفصول التسعة الوثائقية، هي التي تتكفل أساسا برصد هذه العوامل، والمتمثلة في أخبار الفساد الوبائي المنتشر في أجهزة الحكم علـى كافـة مـستوياتها، وفـي البنـوك و المؤسسات الاستثمارية،وعبر أخبار الحوادث الكبيرة والصغيرة ونهـب الأمـوال وتهريبهـا، وتهريب السلع الفاسدة والرشاوى والسرقات..الخ. وكما سبق القول، فإن هذه الفصول تعتمد على النقل الدقيق من الصحف وأغلبها صحف قومية أو حكومية، دون تدخل مـن المؤلـف إلا فـي الترتيب الذي يتيح للقارئ فرصة المقارنة- سواء بطريق مباشر أو غير مباشر- التي تكـشف التناقضات بين التصريحات المختلفة للمسئولين أو للمسئول الواحد، أو فرصة متابعة تطور حدث معين من بدايته إلى نهايته.

كما حدث بشأن شركات توظيف الأموال (على سبيل المثال) كما تكشف في النهاية آليات تزييف الوعي التي تمارسها أجهزة الإعلام بقصد أو بدون قصد، وهو التزييف الذي نجد أثـره المباشر في الفصول السردية على حياة ذات. وينجح تدخل المؤلف في ترتيب الأخبار. وعبـر (القص واللزق) في أن يخلق وحدات درامية كاملة، لايجد القارئ أمامها فرصة للملل (كما يمكن أن يحدث في"بيروت بيروت" مثلاً)، لأن التوتر الناتج عن فداحة الأحداث، المشار إليها (وهـي فداحة تصل إلى حد الانهيار الكامل للوطن كله) والتناقضات الواضحة والتخبط في الممارسـات الرسمية، وتداخل الأحداث كل هذه الآليات تنتج إثارة شديدة لاهتمام القارئ، بحيث إنه مع نهاية الفصل التوثيقي يجد نفسه في حاجة إلى الحوار مع السرد القصصي. إما لكي يـستريح مـع التوتر، أو ليعرف كيف يمكن أن يعيش الإنسان (ذات).

في ظل هذه الكوارث، وفي الوقت الذي يغيب فيه الـراوي أو المؤلـف عـن الفـصول التوثيقية، نجده-على العكس- شديد الحضور في الفصول السردية، فهو راوٍ شديد العلم (ولـيس فقط عليما) بكل شئ من البداية إلى النهاية، فهو يبدأ الراوية قائلاً " نستطيع أن نبدأ قـصة ذات من البداية الطبيعية، أي من اللحظة التي انزلقت فيها إلى عالمنا ملوثة بالدماء، وما تلا ذلك من أول صدمة تعرضت لها، عندما رفعت في الهواء، وقلبت رأسا على عقب، ثم صـفعت علـى إِليتها (التي لم تكن تتنبئ أبدا بما بلغته بعد ذلك من حجم، من جـراء كثـرة الجلـوس علـى المرحاض). لكن بداية كهذه لن يرحب بها النقاد، لأن الطريق المستقيم، فـي الأدب والأخـلاق على السواء، لايؤدي إلى شئ ذي بال، ولن يتمخض عنه في حالتنا هذه سوى إضاعة وقت كل من القارئ والكاتب، وهو الوقت الذي يستطيعان استغلاله مع التليفزيون، على سبيل المثال، من موقعين مختلفين..(ص٩).

فالراوي هنا، وهذا مثال واضح لمجمل آليات السرد في هذه الفصول، لا يكتفي بأن يرينا أنه يعرف كل شئ عن حياة (ذات) من لحظة ميلادها، حتى اللحظة الراهنـة، وإنمـا يعـرف بالتفاصيل ما ستؤول إليه حياتها بعد لحظة البداية هذه. وهو بالإضافة إلى ذلك راوٍ غير محايـد وإنما يضع نفسه موضع المتهكم الساخر- بمرارة - من الشخصيات وسلوكها وهو أيضا- كمـا كان دائما- راوٍ "أبيح" لا يتورع عن استخدام الألفاظ الإباحية المرتبطة بالأعـضاء الجنـسية أو المواصفات الاجتماعية،المتفق على عدم المساس بها.

ومثل هذا الراوي، بسيادة وجهة نظره التي لاتعطي لذات ذاتيتها،وإنمـا تـسيرها سـيرا عشوائيا،هي وغيرها من الشخصيات، وتدخلاته الساخرة الفكهة والتناقضات التي يلمـسها فـي حياة الشخصيات - على مستوياتها المختلفة- يقدم للقارئ تعويضا مرضيا عن غياب الحبكة من ناحية، ويقدم نموذجا مختلفًا من الكتابة يبدو - في الظاهر- كما لو كان نقيضا للمنهج الوثـائقي المتمثل في الفصول الأخرى من الرواية، كما يبدو نقيضا لمنهج الرصد الحيادى في الكتابة الذي تميز به صنع الله - وبعض كُتاب جيله - في الروايات السابقة.

إن المتأمل في روايات صنع الله السابقة، لايستطيع أن يستسلم لسيادة المـنهج الوثـائقي الحيادي في الكتابة، ولابد أن يدرك أن الرؤية المعقدة، متعددة الأصوات، قد فرضت نفـسها – منذ البداية- رغم الحياد الظاهر، عبر السخرية والتهكم بصفة أساسـية فـي "تلـك الرائحـة"، و"اللجنة"، كانت اللغة التهكمية سمة بارزة وواضحة، وكانت قادرة على أن تحمل عدة أصـوات في نفس اللحظة، حتى لو كان المتكلم شخصا واحدا، وعادة مايكون الراوي – كما هـو الحـال هناك، و إذا كان الراوي هناك يبدو غير عليم - على عكس ماهو الحال هنا، فإن الفجاجة التـي صارت إليها الأمور في واقعنا- فيما أتصور- قد فرضت على الكاتب هذا القدر من الإعـلان عن نفسه فلم تعد الأمور تحتمل الأختفاء خلف الدراما المصطنعة (والمعادل الموضوعي) طالما أن كل ما يحدث – في كل لحظة- هو أعنف وأشف من أي دراما صناعية أو خيالية.

بهذا المعنى، فإن تدخل الراوي العليم، هو في الحقيقة نتيجـة طبيعيـة لتطـور الوثيقـة وارتباطها بالمرجع الخارجي الذي تشير إليه، أي تطور المجتمع، فكأننا نستطيع القول أن هـذا التدخل هو شكل وثائقي من أشكال الكتابة، فرضه التطور الاجتماعي ومن ناحية أخـرى فـإن الوثيقة هي – على نحو ما – نص معاد قاهر لأن ثمة كاتبا آخر، أقدم منا أو أعلى منا، قد كتبه وأملاه علينا، ونحن لا خيار لنا في أن نستخدمه، لأنه وثيقة.

وفي الجذر اللغوي (وثق) مايدعم هذا المعنى، فالوثيقة قيد مفروض عليك لاتستطيع الفكاك منه. ولعل هذا التقييد، أو الحصار، كان هو الجذر العميق للكتابة الحيادية التي انتهجها صنع الله وبعض كُتاب جيله (خاصة بهاء طاهر في قصصه القصيرة، وإبراهيم أصلان ومحمد البُساطي) فكان الحياد والتوثيق كانا آلية الرؤية المحاصرة المقيدة (في الفترة الناصرية وما تلاها) (٢).

غير أن الكاتب المبدع، وإن كان موقنًا كما صار واضحا في نظرية الراويـة الآن(٣) أن الراوية هي النوع الأدبي الأكثر ارتباطًا بالحياة وتغيرها، ومن ثم هو النوع الأكثر انفتاحا علـى الأنواع والأشكال الحياتية والفنية الأخرى، وأبرزها اللهجات واللغات المختلفة والوثائق بأشكالها المختلفة، فإنه يعرف الحدود التي يمكنه – في إطارها- استخدام الوثيقة والكيفيات التي تجعلهـا تحتفظ بصوتها الخاص، وفي ذات الوقت تخدم هدفه الفني ورؤيته الجمالية والفكرية. ومن هنـا فهو يعمل جاهدا على ألا تبقى الوثيقة قيدا مفروضا عليه من الخارج، كما هو الحال في الحيـاة فيلجأ إلى مايسميه باختين، بالأسلبة عبر التدخل في الوثيقة وتوظيفها، كما فعل صنع الله بأخبار الصحف هنا.

وقد يبدو للبعض أن ثمة انفصالاً بين فصول الوثيقة وفصول السرد القصصي في الراوية. لكن تقديري أن مثل هذه الرؤية تستسلم للوهم الذي حرص الكاتب على تحقيقه حينما أحدث هذا الانفصال على صفحات الكتاب، في حين أن التأمل الدقيق في بنية الرواية بصفة عامة، يمكن أن يقودنا إلى أن الصراع الذي بدا واضحا منذ غلاف الكتاب، قد استمر طـوال الفـصول، بـين

الخاص، والذاتي، والعام، والوثائقى، والتجاري أو الرأسمالي المزيف، فكأن الوثيقة هنا قد مثلت جانب العام التجاري المزيف الذي ينجح – في نهاية الرواية- في أن يقضي علـى خـصوصية الذات الإنسانية في هذا الوطن، ومن ثم فإن الوثيقة قد صارت وثيقة قامعة لشخصية ذات ممثلة كل المواطنين. هذا أمر خاص بأحداث الرواية ذاتها، أما إذا تجاوزنا هـذا المتـسوى إلـى مستوى أعمق، استطعنا، من خلال تحليل آليات السرد، سواء في الجانب الوثـائقي أو الجانـب القصصي أن نكتشف أن الكاتب لايترك هذه الوثيقة، تمارس قميتها دون تـدخل منـه، فهـو – بتدخله المباشر عبر الراوي العليم المتهكم الساخر، وغير المباشر في القص واللصق – يـتهكم على الوثيقة نفسها، ويستطيع أن يجعل الوثيقة القامعة مقموعة من قبله. أو بمعنى أدق يـستطيع أن يحول الوثيقة القامعة إلى وثيقة إدانة للسلطة إلى تملك هذه الوثيقة وتحكمها فنيا، وذلك بقدرته على أن يكشف الزيف الأيديولوجي في هذه الوثيقة عبر رصد التناقضات دون إعلانها.

وعلى هذا النحو يتطور تعامل صنع الله إبراهيم مع الوثيقة؛ فهو يكرس منهجـه الأثيـر، ولكنه يعمل جاهدا على تطويره لكي يصبح أداته القوية في الصراع الاجتمـاعي الـدائر علـى أرض الوطن. فإذا كان الصراع اليوم قد صار من الوضوح والحدة والخطورة بحيث يهدد كيان الوطن كاملاً، مما يستدعي أن يتدخل المؤلف بوضوح معلنًا، لا سخريته وتهكمه فحسب وإنمـا رفضه غير المباشر لما يحدث، وتتحول الوثيقة بين يديه إلى وثيقة إدانة، يتحول الإعـداء إلـى شهود على أنفسهم، بما لايدع مجالاً للشك أو حتى للدفاع ويتحول الكاتب و القارئ إلى قـاض، لايحتاج إلا لمجرد سماع شهادة الأعداء ليحكم عليهم بالقتل.

"وردة".. رواية مناضلة

تحتل رواية "وردة" لصنع الله إبراهيم أهمية خاصة في تاريخ الراوية العربية المعاصـرة من أكثر من زاوية. وهي جميعا زوايا متداخلة ومترابطة، حيث تنطلـق مـن درجـة النـضج الإنساني والفني الذي حققه الكاتب عبر رحلة من الحياة تجاوزت الستين، ورحلـة مـن الفـن تجاوزت الأربعين. هذه الرحلة حققت لدى صنع الله قدرة فائقة على فهم الحياة و البـشر علـى الأصعدة المختلفة نفسيا واجتماعيا وسياسيا، وبالإجمال إنسانيا، وهذا الفهم هو الذي أسس بعمق نمط العِلية الخاص الذي بطن سلوك الشخصيات وبنية الراوية.

من هذه الزاوية فإن تجربة حركة النضال الوطني العربي خلال العقود الستة الماضـية، تجلت في هذه الرواية بكل تعقيداتها وتركيبها وتناقضاتها، انتصاراتها وانكساراتها، فعبر تجربة "وردة" الفتاة العمانية التي عاشت في القاهرة وبيروت ثم انتمت إلى ثورة ظفار في الـستينيات، نتابع موجة الثورة التي اجتاحت العالم الثالث عامة والعالم العربي خاصة، وحققت انتـصارات بدت حقيقية، ولكنها بعد وقت كشفت عن محدوديتها وارتد الثوار عن مواقعهم لصالح الأعـداء في الداخل والخارج، فيما عدا "وردة" التي تموت في ساحة المعركة تاركة وراءهـا مـذكرات، تنصح بتسليمها للراوي الذي يكتب روايته عن رحلة البحث عن هذه المذكرات، ومن ثم نشرها في الرواية.

وهنا تأتي زاوية أخرى لأهمية الراوية. فعبر هذه المذكرات التي نتابع بالتفـصيل حيـاة امرأة مناضلة بأدق خصوصيتها، وتركيب الحياة القاسية التي عاشتها مع المناضلين من زملائها وأخيها في الصحراء لسنوات طويلة، يتجسد لنا اكتمال مـشروع صـنع الله إبـراهيم الـراوي الخاصة والطموح، والذي بدأه منذ "تلك الرائحة" بلمحات تسجيلية قصيرة، ما لبثت أن تنامـت في أعماله بعد ذلك، حتى وصلت إلى ذروتها في "وردة"، حيث تأتي الوثيقة في تواؤم تام مـع الجانب القصصي الذي يقدم رحلة الراوي إلى عمان بحثًا عن مـذكرات وردة. هنـا تنـضج الدرامية الخاصة بكل نمط من الكتابة، ويتلاحمان معا ليقدما نسيجا محكما وبنية درامية مكتملـة ومفيدة للقارئ، محققة بذلك المعادلة الصعبة "الفن الثوري" ، الفن الحقيقي الـذي يغـوص فـي صلب تناقضات الواقع بوسائله الفنية المرهفة دون أن يفقد الأساس المتين الذي يدرك به العـالم وهو الوعي الجمالي غير المنفصل عن الوعي السياسي. ومن هنا، فرغم القتامة والقسوة التـي نعيشها مع "وردتنا" حتى موتها في الراوية، فنحن نخرج دون أن نفقد الأمل، لأننا ننتظر "وعـد" ابنة وردة التي التقت بالراوي رابطة خيطَي الراوية اللذين بدأت بهما، وتوازيا بعد ذلك ثم التقيا في النهاية..ومع "وعد" النهاية هذا تقدم لنا الراوية وعد المستقبل فنيا وسياسيا، فنيـا بنمـوذج كتابة خاص متميز، نحن في أشد الحاجة إليه، وخاصة في لحظة تحقق بشائر الوعـد الـسياسي

والذي يتمثل بوضوح في " الانتفاضة" التي فضحت الموات الشعبي. ووعدت بحياة جديـ ـدة،علنا نستطيع إنقاذها من أيدى من يريدون خنقها في المهد.

*** علاء الديب:**

زهر الليمون.. أسطورة واقعية

قد تبخل علينا الحياة - أحيانًا- بزهر الليمون الأبيض الجميل، وتغرقنا في الرمادى المعتم ولكن الفن الحقيقي، حتى وهو يصور هذا الرمادي، قادر على أن يمنحنا دائما زهر الليمون.

حينما يقرر النقاد وعلماء الجمال أن عصر الأسطورة قد انتهى، فإنهم يعنون أن الظروف الاجتماعية التي جعلت من الأسطورة نوعا أدبيا وفنيا سائدا وأساسيا، قد انتهت، وانتهـت فيهـا سيادة الأسطورة بوصفها نوعا أدبيا، وليس معنى هذا انتهاء مبررات وجود الأسطورة في النفس البشرية عبر العصور والأماكن المختلفة، باعتبارها إحدى إمكانات بلورة منـاطق معينـة مـن الوعي واللاوعي في هذه النفس وصياغتها.

لقد كانت الأسطورة القديمة صياغة الإنسان البدائي لوعيه الكوني من أجـل فهـم العـالم وتفسيره. ورغم أن هذا التفسير كان تفسيرا ميتافيزيقيا، إلا أن الأسطورة لم تنقطع أبدا سواء في تشكيلها، أو في وظيفتها عن عالم هذا الإنسان البدائي اليومي والواقعي. وعلى هذا الأساس، فإن تلك الأسطورة تضمنت فلسفة الإنسان البدائي، فنه وعلمه أو سعيه من أجـل المعرفـة العلميـة للكون.

و إذا كان العلم البشري قد استطاع عبر تاريخه الطويل أن ينفي كثيرا مـن التفـسيرات الميتافيزيقية التي تضمنتها الأسطورة بشأن الإنسان وعالمه، فإن الكثيـر مـن القـضايا بقـي مستعصيا على التفسير العلمي المعاصر، بل يمكننا القول: إنه كلما تقدم العلم كلمـا زاد وعـي االإنسان بوجود قضايا خاضعة للتفسير الميتافيزيقي، كما أن تطور الإنسان نفسه عبر العـصور يخلق مناطق جديدة تحتاج إلى جهد علمي كبير لفهمها فهما علميا.

وهكذا يظل الإنسان يحيا جزءا من حياته باستمرار في نطاق الأسطورة التـي لايقتـرب منها العلم، وحتى إذا اقترب منها وقدم لها فهمه وتفسيره، فإن انتشار هذا الفهم يحتاج إلى وقت حتى يصل إلى كل هؤلاء المؤمنين بالأسطورة، وحين يصل قد يقتنعون وقد لايقتنعون. ذلك أن تغلغل الأسطورة في تكوينهم قد يكون أعمق من قدرتهم العقلية على نفيها تماما بتـأثير العلـم. يصدق هذا على مختلف الأزمان والأماكن، ولكنه يزداد صدقًا في المناطق التي تتـداخل فيهـا أنماط الإنتاج والمستويات الحضارية المختلفة بدرجة عالية، كما هو الحال في معظم بلدان العالم الثالث، وربما بعض بلاد العالمين الأول و الثاني أيضا.

على هذ النحو وسعنا – في استخدامنا – معنى الأسطورة دون الخروج على الإطار العام لتشكيلها ووظيفتها. نفينًا عنها طابعها الميتافيزيقي الغالب بحيث لم تعد مغامرات كونية وأفعـال إلهية أو أنصاف إلهية، أو بشر مدعومين بقوى خارقة، وإنما أصبحت كامنة في داخـل البـشر

وفي لمسات علاقاتهم البسيطة وسلوكياتهم اليومية وتصوراتهم وأحلامهم متضمنة شذرات مـن الإنجاز الحضاري البشري القديم والحديث، الممتد عبر مخزون بالغ الثـراء تهـدره العلاقـات السريعة والخالية من الإنسانية التي يعيشها عصرنا.

إن هذه الأسطورة الحية المعيشة- هي الصلب الأساسي لمادة الفن المعاصـر، أو هكـذا ينبغي أن تكون. وهي كانت وستظل مادة الفن، مع اختلافات واسعة في زوايـا النظـر إليهـا؛ فبعض الفنانين يختار منها الفردي الموغل في الفردية، وبعضهم يراها بوصفها حركة جماعيـة للبشر تغلف سعيهم الدؤوب من أجل الحياة، ومن أجل جعلها، هي وأسطورتها، أفضل وأجمـل. بعض الفنانين يتخذون من شذرات هذه الأسطورة الحية حجة يعـودون بهـا إلـى الماضـي، وبعضهم يسعى لاكتشاف علاقة هذه الشذرات ببقية النسق الذي تنتمي إليه، أي نـسق الإنـسان المعاصر. البعض يتخذ منها وسيلة لتكريس القهر العميق، والآخرون يكتشفون فيهـا إمكانـات التخلص من القهر، وصولاً إلى الفرح والسعادة. بعض الفنانين- إذن يرجعون الأسطورة إلـى معناها القديم، وبعضهم يدرك وجودها ومغزاها المعاصر- وهؤلاء الأخيرون هم الفنانون الذين يدركون الأسطورة بوصفها واقعا، ولا يحولون الواقع إلى أسطورة يدركون أن الأسطورة هي بنت الواقع ونتاجه، وينبغي أن تُفهم هكذا وتُعالج هكذا، وليست حاكمة للواقع وأسره له، ومعيدة إياه إلى ماضٍ نميل نحن إليه، ولا نستطيع تحقيقه.

حين ينظر الفنان إلى أسطورة الواقع التي تشكل عالمه سواء أراد أو لم يرد- من زاوية معينة فإن هذه الزاوية تحدد الشكل الذي يرى به هذه الأسطورة أو الأجزاء المعينة منها. ومـن الطبيعي أن زاوية النظر (أو الرؤية) تساهم في تشكيلها عوامل متعددة منها وضعه الطبقي (ومن ثم نوعية الأسطورة التي تشكل وعيه) ومنها ثقافته واطلاعه وحساسيته.. الخ. وثمة صراع دائم بين هذه العوامل، ينتج منه اختيار لأسطورة مشكلة تتضمن أسطورة العالم الخـارجي والرؤيـة الداخلية في النهاية.

خلاصة الأمر أن للأسطورة شكلها في الواقع، وأن التعامل معها لابد أن يتضمن الشكل و المضمون دون انفصال بينهما. وفي هذه الزاوية يمكننا أن نلمح اختلافات كبيرة لـدى أدبائنـا المحدثين؛ فبعضهم – أو أكثرهم - قد وقع في هوة الانفصال بين مضمون الأسطورة وشكلها. أو بمعنى أدق خان مضمون الأسطورة الواقعية، حينما انتمى إلى شكل لا ينتمي إلـى هـذه الأسطورة، وإنما ينتمي إلى أسطورة أخرى، هي أسطورة أوربية، أفرزت شـكلها – تلقائيـا – سواء كان رواية أو قصة قصيرة أو مسرحية. وقد يكون هذا الانفصال هو أخطر مشاكل أدبنـا الحديث، وربما المعاصر أيضا.

إن هيكل وتوفيق الحكيم رغم تعاملهما مع الأسطورة المصرية إلا أنهما خانا شكلها حينما استعارا الشكل الأوربي وزاوية النظر الأوروبية. واقترب نجيب محفوظ والشرقاوي ويوسـف

إدريس من شكل الأسطورة المصرية أكثر ولكنهما جعلاها أكثر سطحية ولم يدركا عمقها بما يكفي. وربما كان يحيى حقي أكثرهم قربا من شكل تلك الأسطورة ومضمونها، لكنه لم يوفق في إدراك التناقض بينها وبين الأسطورة الغربية المسماة بالعلم فأقام بينهما – في النهاية صلحا تلفيقيا.

ولم يكن جيل الستينيات يستطيع أن يتجاهل الأسطورة المصرية؛ لأنه كان من صلبها تماما ولكنه حوصر في داخل همومه الفردية ومنع من الاتصال الحقيقي بهذه الأسطورة وضلله البعض بأوهام الحداثة وأمراض العصر، فوقع أسير التناقض بين انغماسه في الأسطورة المصرية الحقيقية وأوهام الأسطورة الحداثية الأوروبية (من حيث الشكل وبعض زوايا النظر).

والآن يبدو لي أن هذا كله ينكشف جليا أمام أبناء هذا الجيل الذي يشكل صلب إبداعنا المعاصر مع الكتاب الذين جاءوا بعده. تنكشف كل هذه التناقضات دون إعلان ودون تنظير، وأخذ هؤلاء جميعا يمارسون- كلٌ على حده وبمنهجه الخاص - البحث عن طريق الخروج من هذا المأزق. وبعضهم – بالفعل- قد اكتشف طريقًا حقيقيا كما أشرت في دراسة سابقة بعنوان نحو أسطورة واقعية في الرواية المصرية لأعمال جميل عطية إبراهيم وبهاء طاهر وإبراهيم عبد المجيد، ويمكننا أن نضيف إليهم صنع الله إبراهيم، وإبراهيم أصلان، ومحمد البساطي، وجمال الغيطاني، وإسماعيل العادلي، واليوم يأتي علاء الديب ليضع علامات واضحة على طريق خاص في هذا الاتجاه.

***

" زهر الليمون" هي أسطورة علاء الديب التي صدرت أخيرا(١). "زهر الليمون" هو اسم الراوية وهو صاب الأسطورة، أو هو الأسطورة ذاتها. الأسطورة التي تغلف العمل كله رغم لأنها لا تحتل في صفحاته سوى سطور قليلة في الجزء الأخير. وبالتحديد بدءا من الثالث الأخير (الفقرة١٧). وتأتي في سياق ذهابه لزيارة بيتهم القديم الذي لم يعد بيته.

"لم يكن السور الذي يحيط بيتهم قد اكتمل بعد. أرض فراغ وحقولٌ صغيرة تحيط به من كل جانب.

في الناحية الشرقية سكنت عائلة "أم رضا" في عشه مصنوعة من الصفيح و الطين مقامة تحت شجرة ليمون كبيرة. شجرة فارهة ضخمة كثيفة الأوراق، صحيحة كثيرة الأزهار والثمر. كانت أم رضا تعيش من بيع ثمارها وبيض الدجاج، وأشياء أخرى كثيرة تقضيها أو تبيعها لأصحاب البيوت المجاورة.

تعيش في قطعة الأرض هذه، كأنها ملكة، مالكة، تحت شجرة الليمون الفارشة. على مدار السنة، تتداخل خضرة الأوراق اللامعة، مع الزهر الأبيض الناصع مع صفرة الليمون المفرحة

عندما ينضج على الشجر. كانت "أم رضا" تصنع في قطعة الأرض الفراغ هذه، تحـت شـجرة الليمون، بهجة ونظافة لا تشوبها شائبة (ص ١٠٢- ١٠٣) من الرواية.

" تبدأ الرحلة وتنتهي عند شجرة الليمون.

كانت هي العلامة والراية، بيتهم كان هو البيت المجاور لشجرة الليمـون. كانـت هـي العنوان.

أريجها صافٍ، يسافر فوق خضرة الحقول.

عندما اقترب من عشة أم رضا.. قامت المرأة من أمام النار التي أوقـدتها،وحملت لهمـا حبات ليمون خضراء نضرة ذكية الرائحة. كانت الأرض أمامهـا مفروشـة بزهـر الليمـون المتساقط، أبيض، أصفر القلب، مهدر، وهي تدوس عليها بأقدامها الحافية الكبيرة. أمـا علـى الأغصان فكانت الأزهار قوية بيضاء نضرة كأنها تاج فوق الخضرة.

مال يجمع بعض الازهار المتساقطة وتمنى بينه وبين نفسه ألا يزرع أبوه شجرة ليمـون في الحديقة" (ص ١٤٠-١٤٢).

كان هذا في الماضي الذي يتذكره الآن.أما في الحاضر، فقد بحث عن شجرة الليمون فلـم ير سوى أطراف منها بعيدة، تظهر خلف البيت بين العمارات.

" هل يريد طارق أن يسمع حديثه عن شجرة الليمون، عن زهرها الأبيض المتساقط على الأرض!

هل يستطيع أن يتحدث معه في ضوضاء الشارع المتزايدة عن سر تلك العلاقة بينه وبين الزهرة البيضاء!

سيحسب هذا رومانتيكية عرجاء".ص ١٣٨ وراجع أيـضا (ص ١١١) والآن (لا أحـد يحتاج إليه، ليس له ضرورة. لاهنا ولاهناك. تساقط وتساقطت أيامه، كما يتساقط زهرة الليمون، بلا نبل ولا أريج" ص ١٤٧.

لقد أطلت في نقل هذه السطور التي وردت فيها إشارات مختلفة لزهر الليمـون بـبعض التصرف في الترتيب، لكي أظهر سيطرة هذه الصورة أو الأسطورة على بنـاء الروايـة مـن الماضي إلى الحاضر أو من الحاضر إلى الماضي كما سنشير فيما بعد. ومن المهم أن نلاحـظ فيما ميز من إشارات الراوي. إن تصوير زهر الليمون تصوير تناقضي أو جدلي بمعنـى أدق، فهو يدرك جمال الزهر على الشجر في نفس اللحظة التي يدرك فيها تـساقطها وذبولهـا علـى الأرض، حتى ليتمنى ألا يزرع أبوه شجر ليمون آخر. في نفس الوقت الذي يموت فيهـا حبـا يدرك إمكانات تساقطها وذبولها، بحيث لا يصبح الماضي، الذي يرمز إليه زهر الليمون حلمـا أحاديا جميلاً، ولايصبح سقوطه (مثل سقوط البطل ووحدته في الحاضر) حنينًا إلـى مـاضٍ جميلٍ يرغب في العودة إليه.

صحيح أن زهر الليمون رمز واضح إلى الماضي بكل جماله وقيمه وبهائه، ولكـن هـذا الماضي نفسه لا يخلو من تناقض، وليس خاليا من تناقضات الحياة الطبيعية.. كانت لـه أيـضا مشاكله. و إذا تأملنا الجزء الأخير من الرواية أيضا، لاحظنا رمزا فرعيا يدعم هـذا الرمـز- الأسطورة – الأساسي، وأقصد رمز" كولونيا الليمون" التي تحبها أمه والتي اعتاد أن يقدمها لها في كل زيارة يقوم بها إليها.

إن هذا الرمز الثانوى يؤكد انتماء (زهرة وكولونياه ورائحته) إلى الماضي، ولكـن هـذا الماضي ليس جميلاً فقط، بل أيضا مكروه أو على الأقل غير محتمل؛ فـالأم التـي يقـدم لهـا الكولونيا لم يبق لها إلا أن تعيش على السرير منتظرة الموت، والمحيطون بها ينتظرون موتهـا أكثر، وعبد الخالق نفسه لا يعارض ذلك، بل هو ذاته يهرب منها يقول (بعيدة هي. لايستطيع أن يقدم لها شيئًا. ولايقدر على الانسحاب) (ص ١١٥). ولكنه ينسحب.

***

على هذا النحو تتشكل الأسطورة " زهر الليمون" في الرواية، أسطورة تناقضية يحبها عبد الخالق المسيري، ولكنه لايستطيع أن يستعيدها، كما أنه لا يقـدر علـى الانـسحاب. هـي إذن الموازي الرمزي للحياة التي يسعى عبد الخالق لاستعادتها دون جدوى فهو لا يستطيع. وربما لا يريد أيضا.

ولكننا نحن نشعر بهذه الحياة ونتمثلها ونحياها مع سطور الرواية التي تتمتع بهذه الخاصية دون كثير غيرها من رواياتنا المعاصرة. خاصية تجسيد الحياة وإحيائها وإعطائها للقارئ، رغم أنف البطل، ورغم موت هذه الحياة لديه.

إن هذه الخاصية المميزة لهذه الرواية، نابعة من عدة عناصر داخلها. أولهـا أن الروايـة ليست رواية ترجمة ذاتية. فالبطل لايتحدث بضمير الأنا، هناك البطل وهناك الـراوي. وهـذا يسمح بمسافة واسعة بين البطل وبين الراوي/ الكاتب، الذي يتمتع، دون أن يبدو له أي أثر فـي الرواية، بالقدرة على كشف تناقضات البطل الداخلية، وتناقضات البطل مع الحياة، وتناقـضات الحياة ذاتها. أي أن الراوي/ الكاتب يتمتع بقدرة شمولية في رصد الحياة مازالت تنقـصنا فـي كثير من رواياتنا المعاصرة التي تقع في إطار الرؤية التجزيئية المشيئة.

أما العامل الثاني فهو قدرة الكاتب على التجسيد، فرغم أن اللغة في الراوية لاتـستخدم إلا المفردات المعتادة، وليست لغة سحرية موشاة بالجناس المتعمد كما يفعل بعـض كتابنـا، فإنهـا قادرة على أن تعطيك الحياة في يديك، أن تملأك إحساسا بها، قد يكون الشئ فراغًـا أو مـلاً، فتملؤك إحساسا بهذا الفراغ أو الملء، فتبقي على أحساسك حيا، ويقظًا، ولاتصل بك إلى الأفكار ولا تتعامل مع المجردات، ولكنها تجعلك أنت تصل إلى هذه المجردات، كما نفعل نحن الآن.

وفي تقديري – أن هذه الخاصية ليست أسلوبية فحسب، ولكنها خاصية نابعة من رؤية تحب الحياة حبا حقيقيا، وما كانت تتوفر لولا توفر خاصية الإدراك الشمولي التي أشرنا إليها في الفقرة السابقة، وكلتاهما: حب الحياة والشمولية، صفتان تتمتع بهما هذه الراوية أكثر من أي من كتابات علاء الديب السابقة.

***

لقد بدأ علاء الديب الكتابة منذ نحو ثلاثين عاما، ونشر مجموعتين تتضمن كل منهما روايات قصيرة وقصصا قصيرة، هما "القاهرة" التي صدرت عن روز اليوسف سنة ١٩٦٤، "وصباح الجمعة" الصادرة عن نفس الدار سنة ١٩٧٤.

ورغم كثير من العناصر المشتركة بين هاتين المجموعتين وهذه الراوية، والتي تتمثل في خاصية البعد عن الترجمة الذاتية، والتركيز على عالم الهامشيين المقهورين، بل حتى في وجود بعض الشخصيات كما هو الحال في قصة (قارئ الكف)، حيث نجد (أنورافندي المسيري) الذي يحمل بعض ملامح عبد الخالق المسيرى! أقول أنه رغم ذلك، فإن هناك فارقًا مهما بين تلك الأعمال والرواية الجديدة، يمكن أن يلخصه النص التالي في رواية الحصان الأجوف: (تفاصيل بلا كل.. وواقع بلا حياة.. حتى الأشياء ترفضني.. والليل أمامي بلا نهاية) صباح الجمعة (ص ٣٢) فرغم أن الواقع عند عبد الخالق المسيري أيضا بلا حياة (بالنسبة له) وأن الأشياء ترفضه، وأن الليل أمامه بلا نهاية، إلا أن منطق الكاتب ورؤيته – هنا – يرفضان أن تكون التفاصيل بلا كل. لدينا هنا رؤية كلية وشمولية واضحة تجعلنا ندرك ما لا يدركه البطل أو مايحس به ولايقدر على قوله أو ممارسته.

إن هذا الفارق بين كتابات علاء القديمة والرواية، هو الفارق بين الرؤية المحاصرة الجزئية التي سادت كتابات الستينيات بصفة عامة، وبين الوعي الجديد الذي حل بهؤلاء الكتاب في الآونة الأخيرة (راجع دراستنا عن الاتجاهات الجديدة في القصص المصري المعاصر).

ومع ذلك فإن علاء الديب، وبخاصة في هذه الراوية، يمثل صوتًا متفردا عن كتاب الستينيات لسبب محدد هو اختلاف طبيعة العمل في هذه الرواية بالإضافة إلى مثول الأسطورة حية معيشة.

إن عبد الخالق المسيري في هذه الرواية ليس بطلاً ضد كما هو في الرواية العربية المعاصرة أو معظمها. وإنما هو بطل إشكالي ، والفارق الأساسي بين البطل الضد والبطل الأشكالي ، هو أن البطل الضد حين يصارع الحياة، لا يصارعها بنسق متكامل من القيم التي يمتلكها ولايفقدها، بينما الآخر (الإشكالي) يمتلك هذا النسق، ويحافظ عليه، وهذا هو سر أزمته، إنه يحافظ على هذا النسق القيمي بينما الآخرون يذوبون مع الحياة، وتصرعهم القيم المتهرئة التي يزداد تهرؤها كل يوم وكل لحظة. إن رفاق عبد الخالق المسيري في الراوية هم أبطال

رواياتنا المعاصرة. أما هو فبطل إشكالي يمتلك نسقه القيمي، ويمتلك أسطورته، ويصارع بهما هذا التهرؤ وهذا الذوبان. قد لا يستطيع أن ينتصر، وهذا طبيعي لأنه فرد، ولكنه،أبدا لا ينـدرج في الحياة، تلك التي فقدت وأضاعت زهر الليمون.

"أما عبد الخالق المسيري فقد كان يرد عليه وعقله غارق مع زهرة الليمون أريجها الـذي لم يشمه اليوم، أريج الماضي، والأرض، والوطن، رائحة رضا، وأم رضـا، العـشة الرطبـة، والأرض الخضراء، ألن يستطيع أن يدفع عن رأسه أبدا هذه الخيالات!" ص ١٣٩.

لا..لن يستطيع أبدا أن يدفع عن رأسه هذه الخيالات.لأنه لولاها لما عاد هـو عبـدالخالق المسيري، ولم تكن هذه الراوية.

إن هذه الخيالات (الأسطورة) التي لايمكن دفعها، تشكل محور بنيـة الروايـة الدائريـة المغلقة التي تمتد على محور زمكاني هو رحلة من السويس إلى القاهرة، ثم إلى الـسويس، عبر ستٍ وثلاثين ساعة هي أجازة نهاية الأسبوع التي يمتلكها عبدالخالق المـسيري ويرغبهـا، وتشكل هذه الرغبة غير ممكنة التحقق التوتر الأساسي أو الدراما الأساسية في الروايـة وتقـوم بديلاً عن البناء الدرامي الهرمي المعتاد، بحيث يتحول البناء الروائي إلـى لحظـات مـشحونة بالدراما والتوتر طوال الوقت، دون أن تنفجر هذه الشحنة انفجارا حقيقيـا فـي أي مـن هـذه اللحظات، سوى لحظتين أساسيتين قصيرتين، لتعود الرواية بعدها إلى استكمال الخـط المعتـاد لتغلق الدائرة وتعيدنا إلى ما بدأنا به استلقاء على السرير مفتوح العينـين، دون فعـل (أقـصد لحظتي الصراع الجاد في المقهي، ثم في المنزل مع طارق).

"يعمل البطل بمدينة السويس منذ خروجه من السجن، بعد أن توسط له صديقه أحمد صالح لدى إحد معارفه من المديرين بالوزارة. وكلاهما قد اختار له تلك المدينة وهو قد رضي بذلك – بُعدا عن المشاكل.. ومنذ تلك اللحظة، وهو يعيش حياة المدينة بحب مرغوب لايتحقق أبدا.

يحب السويس، فقط لو أبعده عن الميدان، ومعنى المحافظة والعصر: لـو أبعـدوا عنـه البوتيكات الجديدة والميكروفونات، والمجمعات السكنية التي خرجت قبل أن يسكنها الناس.

يحب السويس لو أعادوا لها معناها "اتساق الكبانون" مع البيوت القديمة، والكازينو الخشبي البعيد..

يحب الشوارع كلها قبل أن تنهشها فئران القذارة واللصوص الجدد" (ص ١٣-١٤).

ومنذ تلك اللحظة أيضا، وهو يحب القاهرة، ولايستطيع أبـدا أن يـستغني عـن عادتـه الشهرية، نهاية الأسبوع تلك التي يذهب فيها القاهرة، التي لم يعد يملك فيها إلا بقايـا أصـدقاء وبقايا أهل وبيت، ولكنهم يمثلون له الشئ الكثير الذي حرص على الذهاب إليه. إنه ليس هـؤلاء الأصدقاء الذين ينهارون يوما بعد يوم، ويفقد واحدا منهم بعد الآخر. ولـيس أهلـه، الأم التـي عاشت تنتظر الموت، والأخ الذي فقد فعاليته، وليس ابن الأخ (طارق المسيرى) الـذي يتهمـه

بالخيانة مع أبناء جيله. إن مايذهب إليه هو زهر الليمون، هو كل هؤلاء بما كانوا يمثلونه فـي الماضي من قيم نبيلة سيظل هو محافظًا عليها.

لهذا السبب، فإن التقاطعات الزمكانية التي تقوم عليها بنية الرواية، تجعـل مـن الـست والثلاثين ساعة عمرا كاملاً أو أعمارا، عمره هو، وأعمار أصدقائه وحبيبته وأخيه، ليكشف لنـا عن تاريخنا الوجداني عبر أكثر من ربع قرن من الزمان. أناس ناضلوا وأحبوا، و عاشوا الآمال والأحزان معا وهاهم الآن يقعون واحدا فواحدا، تحت وطأة الانفتاح والتعصب الديني والخمر أو الحشيش، ويجلسون معا ليأكلوا بعضهم بعضا، أو يبقون وحدهم ليصارعوا الأمراض أو أفكـار السفر الجهنمية القادرة على هدم البيوت السعيدة، رغم كل الفاقه (أسرة صديقة فتحي).

ورغم كل ذلك، فإن عبد الخالق، في رحلته التي انتقلت من السويس إلى المحطة، إلـى البار، إلى منزل فتحي إلى منزل أسرته وبعض المقاهي ثم الغذاء الأخير مع أحمد صالح ثم إلى السويس مرة أخرى، يقابل أناسا يبدون لنا بشرا طيبين وصامدين بغض النظـر عـن إحـساس البطل بهم أو اتفاقه أو اختلافه معهم. لدينا بعض الأصدقاء الذين ظلوا أصدقاء رغم كـل شـئ (فتحي وزوجته، وأحمد صالح، ولدينا أيضا طارق المسيري الذي يكاد عبـد الخـالق يتلبـسه ويعتبره امتدادا طبيعيا له، مع طارق تشرق دائما شموس صغيرة وكثيرة.

قال لنفسه:" عبد الخالق المسيري. طارق المسيري" ماذا يهم) (ص ١٢٧).

ولكنه يستطيع لأنه لا يملك (كلمات بصيرة، كاشفة، يقولها في اتساق فيعيد للقلـب القلـق بعض الهدوء) (ص١٣٩).

إن طارقًا رغم حدته وقلقه، وصدامه مع عمه، ورغم أنه لايمثل نهاية الراوية، فتلك كمـا قلنا تتم في السويس متقاربة مع البداية معلنة توقف الزمن، أو دائريته في نظر البطل أو ربمـا أيضا الكاتب، أقول إنه رغم ذلك، يبدو طارق في الراوية، أملاً جديدا. قد لايتبناه البطل، لأنـه غير قادر على تبني شئ، ولكنه يبدو موضوعيا، رغم أنفه، أملاً يفرزه الواقـع، حـاملاً لكـل مشاكل هذا الواقع، الذي لايتوقف - رغم ذلك – عن إفراز، وعن إنتـاج التناقـضات، وعـن الاستمرارفي الحياة.

وقد يبدو هذا الواقع، في ـ نظر عبدالخالق ـ خاليا من الحياة، من زهر الليمون، ولكـن الراوية استطاعت - بفضل مأسبق أن أشرت إليه من خصائص، وبفضل جودة السبك وحـسن الديباجه كما يقول النقاد العرب القدماء - أن تعطينا الحياة مبطنة بالعديد من زهـرات الليمـون المحسوسة وإن لم تكن بادية.

*** هوامش:**

(١) صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، مختارات فصول ١٩٨٧.

" عيون البنفسج" وجع لايحتمل

" عيون البنفسج" هو عنوانه رواية علاء الديب الجديدة الصادرة عن دار الهلال، وهي تتم ثلاثية صدر منها جزءان هما "أطفال بلا دموع" وقمر على المستنقع" ومعنى أن هـذه الراويـة الجديدة ثالثة لسابقتين لايحمل المعنوى التقليدي للثلاثية التي تشير ضمنًا إلى ما يسمى بروايـة الأجيال، فرغم أن الجزء الثالث يُروى على لسان تامر فكار ابن منير فكار (بطل الأولى) وسناء فرج (بطلة الثانية)، ورغم أن مايعيشه تامر هو نتاج منطقي تماما لما عاشه أبواه، رغم ذلك فإن هذه الراوية تمتلك مذاقًا مختلفًا ومتميزا عن السابقتين بفعل موضوع الكتابة ولغتها.

لقد كان الهم الأساسي الذي عاشه الأبوان هو جمع أكبر قدر من المال، وهو ماتحقق لهما بالفعل وهو- أيضا- ماقضى عليهما. في هذه الراوية تكتمل المصائر.الأب هرب من القـاهرة وعاش قريبا من "بركة السبع" ليدير مع زوجته الجديدة الفلاحة ثروة وظفها في تأجير السيارات وإنتاج البيض و الدجاج، ونسي تماما ماضيه وإمكاناته بوصفه شاعرا، الأم تزوجت من نصاب كبير وثري أكبر ماتت إثر جرعة زائدة من الهيروين وترك الأم كومة من تراب لا حياة فيه هي وثرواتها وبيوتها، والأخت" لمياء "أيضا زوجت لابن تاجر كبير مـأفون يرتكـب معهـا كـل الحماقات دون أن تقوى على صده، ودون أن يكون هناك من هو مستعد للدفاع عنها.

ولا يبقى من الأسرة" غير المقدسة" سوى تامر.

ولد في سنة ١٩٥٧، ومازال في السنة النهائية من دراسته الجامعية،" أشـرفهم بزيـارتي يوما و أنسى أمرهم لشهور حتى الامتحانات هناك أعذار وشهادات مرضية.. الجامعة التي أسمع عنها أو اقرأ عنها في الكتب مكان غير موجود الآن.

الآن هي عربة أتوبيس مزدحمة، أو حي عشوائي من الذين يتكلمون عنه فـي الجرائـد، كنت في البداية أحضر المحاضرات وأبقى في المكتبة حتى الليل أقرأ وأراقب الدخول وسط هذا الزحام تأكد لى أنني بلا جذور معلق في الهواء بلا أب أو أم أتحدث عنهما، ليس لـي طبقـة ولاطموح هنا". لم يخرج تامر من الجامعة سوى بصديقه الشاعر حسين كاظم، الذي يبدو أكثـر قدرة من تامر لى تحقيق إنجازه الشعري، يكتب قصيدة، في حين أن تامر غير قادر على كتابـة أي شئ والقصيدة لاتعجب تامر، فينتهي الأمر بتمزيقها حرقها بالنار. يلتقي الشاعران بناقد كبير يتهمهما بأنهما سلبيان هاربان ولكن تامر لايقبل الاتهام منه: "قلت له في كـلام أثقلـه الغـضب والشراب، إنه هو الهارب في كل ما يفعل أو يكتبأو يقول، إنه لا يرى شيئًا ولا يدافع عن شـئ، وإن كان يتصور أن ما يفعله أو يكتبه هو مشاركة في خدمة ثقافية تقدم للناس فهو واهـم، لأن ما يفعله حقيقةً هو استرزاق بذئ من مال ناس في حاجة إلى رغيـف ومدرسـة نظيفـة، وأن الديمقراطية النسبية التي يتحدث عنها ليست سوى ستار يختفي وراءه النهابون أمثاله".

هكذا تدفع كل الأشياء في الواقع وفي حياته الأسرية وصداقاته إلى الفراغ المطلق والوهن..الفضيلة الوحيدة التي أظن أنني أمتلكها الآن هي فضيلة الصبر.. صبري محسوب ومخطط وبارد، صبرت وخططت لحياتي في برود قاتل محترف لكي أصبح في النهاية وحيدا لايقدر أحد أن يعتدي على أو يقتحم تلك الشرنقة المؤلمة التي نسجتها لنفسي.

لا أقصد بأحد شرا لكنني لا أبالي بأحد، هذا شري الصغير الذي يكبر أبدا.تضيع خطوطي الخارجية، أعود أستحضرها من جديد حتى لايبتلعني الزحام الجهنمي الذي لا أفهمه.

"يعود يستغرقني صراع حياتي الأبدي، أبقى عاريا بلا تحقق ولا إنجاز، أحيانًا يضمني ركن أشعر بإنسانيتي كبرق خاطف، وعندما ينطفئ أعود لا أبالي بشئ (ص٢٥).

الضوء الوحيد الباقي في حياة تامر أو حياتنا، هو شوقي عامر وشقته بقصر النيل، من ضاعت أيامه كلها بين الاعتقال الطويل الذي لامبرر له، وعمل سياسي انتهى إلى لا شئ وأصدقاء تسربوا كالماء "وخلع ذلك فقد ظلت قامته منتصبه، وما يؤمن به في داخله أخضر متجدد ترى ذلك في وجهه، وفي سخريته التي لا مرارة فيها من تناقضات اليوم وارتباك الواقع" (ص١٢٢)، شقة شوقي هي ملاذ كل الضائعين أمثال تامر، وهناك التقى تامر بكارين صاحبة "عيون البنفسج" إلى عشقها تامر، وأعطته اللحظات الوحيدة الجميلة في هذه الحياة المملة الفارغة..

"القبلة الأولى بيننا لحظة غريبة سجلتها في التاريخ والشعر والحلم والعمر، عند مدخل الشقة التي تسكن فيها مع زميلتها، نور بسيط ولا صوت، شعرت بلسانها يلامس قلبي هل أغمضت عيني، أم أبقيتهما مفتوحين، أكيد أنني رأيت الدنيا كلها جبالاً عالية بعيدة وشمسا حانية تغرب في آفاق لا أعرفها" (ص٢٢).

ولكن كارين العاشقة بوله، والتي تعرف كيف تحب وتعشق، هي إنسان صاحب مشروع يعمل ويدرس ويستمتع، أما تامر فهو إنسان بلا مشروع، وخارج كل مشروع، وهو لايعرف كيف يحب لأنه ليس موجودا في الأصل، ولذلك لا تستطيع كارينا الاستمرار، تهرب منه رغم حبها له. ويبقى تامر مع ألمه الكبير، الألم الكبير يصنع الشعراء هل يمكن أن أصبح الآن شاعرا. الشعراء ينتحرون، العباقرة منهم يموتون مبكرا.

أنا أدب على الأرض وآكل الطعام لا شعر ولا غياب ولا حضور، فقط بلا مذاق في الركن الذي يضيق حولي يوما بعد يوم، بحثت عن أشياء بديلة غير النقود والطموح والرغبة في النجاح فلم أجد الشعر. ضوء في نهاية النفق، لكنه ضوء مستحيل، كما صار البنفسج مستحيلاً ص ١٩٢. هذه هي تجربة الأجيال الجديدة من الشباب نتاج كل ماعاشوه ونعرفه. نجح علاء الديب عبر لغته الشاعرة (لغة تامر) وصدق عرضه في التجربة الوجودية، ومهارته في توزيع اللوحات، نجح في الإمساك بها وصياغتها، لتقدم رواية جميلة وفنًا موجعا.

* إبراهيم أصلان:

أصلان قصة قصيرة

كنا نشاهد شريحة للوحة خلق العالم لمايكل أنجلو، حين مال على وأشار بيده إلى المسافة القصيرة الفاصلة بين الله وجسد الإنسان، وقال: هذه هي القصة القصيرة.

ويبدو لي أن انتماء أصلان إلى القصة بهذا المعنى- أي القصد الكثيف الذي يحمل كل معنى الإنسان، هو انتماء وجودي، وليس مجرد اختيار لنوع أدبي أو شكل دون غيره لأن مفردات التكوين النفسي والجسماني لأصلان هي في الحقيقة – كل على مستواها – مفردات القصة القصيرة أي مفردات الكثافة المشحونة بالتوتر رغم الهدوء الظاهر والصمت الذي يبدو على وجهه الخارجي.

إبراهيم أصلان- إذن – واحد من أكثر كتاب القصة القصيرة المعاصرة انتماء إلى القصة القصيرة وحتى رواياته تنتمي إلى أحكام هذه القصة وكثافتها وتوترها فالعلم لديه، ليس مناسبة للسرد أو الحكي، وإنما فرصة للالتقاط، التقاط الزوايا الحادة المكثفة والمشحونة بالدلالات، سواء كانت زوايا بصرية وهي الغالبة، أو سمعية أو ملموسة بمختلف الحواس، ومن خلف هذه الزوايا يكمن بناء للعالم، ليس من الضروري أن يكون هو البناء المألوف الذي نعرفه، ولكنه بناء حقيقي وموجود موضوعيا وواقعيا.

ولست أبالغ، إذا قلت أن داود عبد السيد كان أكثر المتلقين – بما فيهم النقاد

قدرة على الإمساك بملامح عالم إبراهيم أصلان. عالم مكون من مجموعة من الأفراد يشكل كل منهم قصة قصيرة، تعيش لحظة أزمة حقيقية وممتدة، قد تلتقي مع القصص الأخرى وقد تتقاطع، وقد تتوازى.

في أعمال أصلان تتوازى – في الغالب- القصص (الأفراد) لكن داود اكتشف وراء التوازي نوعا من التواصل على الأرض الصلبة المختفية في البعيد، الذي يحب البعض أن يسميه التكوين المصري الخاص أو الشخصية المصرية، ولكنها هنا لاتبدو ثابته، نهائية، إنما حية متحولة تتابع ما يحدث، وتحاول أن تشارك فيه رغم القمع التاريخي..وهذا نفسه هو مايحاول أصلان أن يفعله بعمله الكبير المتوتر الكثيف.. القصة القصيرة.

* محمد البساطي:

فخ البساطي الجميل في "هذا ما كان"

لايتمتع اسم محمد البساطي بالشهرة والانتشار اللذين تمتع بهما غيره من أبناء جيله من الكتاب والقصاصين المصريين والعرب، المسمى بجيل الستينيات أو جيل التجديد في الراوية العربية والقصة القصيرة، والذي كان من أبرز فرسانه في مصر صنع الله إبراهيم ويحيى الطاهر عبدالله وجمال الغيطاني وإبراهيم أصلان. لايتمتع البساطي بنفس الشهرة رغم أنه بالفعل واحد من أهم هؤلاء الكتاب وأكثرهم تميزا على المستويات المختلفة. ويعود هذا التجاهل للبساطي إلى أسباب عديدة بعضها فني وبعضها الآخر غير فني، ربما استطاعت القراءة التالية أن تضئ بعض جوانبها.

يمارس البساطي الكتابة في القصة القصيرة و الراوية منذ منتصف الستينيات. فقد صدرت مجموعته القصصية الأولى "الكباروالصغار" سنة ١٩٦٧٨، وتلتها مجموعته الثانية "حديث من الطابق الثالث" سنة ١٩٧٠، ثم جاءت روايته الأولى "التاجر والنقاش" سنه ١٩٧٦، وتلتها روايتان قصيرتان نشرتا معا بعنوان "المقهي الزجاجي والأيام الصعبة" سنة١٩٧٩. وفي نفس العام صدرت مجموعته القصصية الثالثة " أحلام رجال قصار العمر". ومنذ ذلك التاريخ لم يصدر للكاتب سوى قصص متفرقة في المجلات هي التي جمعها مع بعض القصص الجديدة، ونشرها في مجموعته الأخيرة "هذا ما كان" التي صدرت هذا العام.

وفي هذا العمل الأخير تتجلى مجموعة السمات التي تميز البساطي عن أبناء جيله وبينهم، على مستوى اللغة أو الأسلوب والبناء والرؤية في إطار مجمل التجربة المتميزة لقصصه.

إن قارئ البساطي يقع في أسر شرك كبير ينصبه له الكاتب بمهارة منذ السطر الأول في قصته. شرك يتمثل في الإبهام الذي يحكمه الكاتب بأننا إزاء جزء من الواقع المباشر، وذلك عبر اللغة البسيطة العادية الرقراقة التي تماثل إلى حد كبير لغة الحديث اليومي المعتاد، سواء في تكوينها النحوي أو في تسلسل العلاقة بين الجملة و الجملة والفقرة والفقرة، يقول مثلاً في بداية قصة لقاء:

" قالت له العجوز.. أن رجلاً ينتظره.

كان الوقت ليلاً، وضوء خافت في حوش البيت حيث ترقد العجوز. صعد السلم. وأحس وهو يعبر السطح إلى حجرته بالهواء البارد يلسع وجهه.

رآه هناك في الركن أمام حجرته على مقعد واطئ، لابد أن العجوز أحضرته من عندها. كان ملتفًا في معطف ورأسه للسور."

في هذه الفقرة نلاحظ مثلاً جملة "لابد أن العجوز قد أحضرته من عندها" بما تحمله من تعليل منطقي لايترك فجوة بين الرسائل القصيرة التي تحملها كل جملة بذاتها إلى القارئ. ونلاحظ في ذات الجملة صيغة "من عندها" الشعبية الملامح بوضوح. ونفس الأمر نجده في صياغات "كان ملتفًا في معطف، ورأسه للسور". وهي صيغ لاتحمل رسالة مجردة وإنما معنى مجسد بالإيحاءات التي يعطيها الناس لحديثهم. بحيث يتواصل القارئ لا مع الدلالة المجردة المباشرة للكلام، وإنما أيضا مع الظلال والتلاوين التي تكمل هذه الدلالة وتعطيها بعدا إقناعيا عبر التواصل مع العادات اللغوية للمتلقي، أو ما أحب أن أسميه بمحتوى الشكل أو دلالته (٢).

ولاشك أن هذا التواصل مع منطق الحديث الشعبي يتضح أكثر مايتضح في الفقرات الحوارية من النصوص المختلفة. مما يؤكد استمرارية الشرك طوال النص القصصي حتى قبل النهاية بقليل، حيث ينكشف الفخ ويدرك القارئ دون أن يستطيع التخلص من تأثيره، إن الكاتب قد قاده عبر دروب مألوفة وعادية كي يحتويه برؤيته هو للعالم، والتي ترى في هذه الأشياء والأحداث المألوفة جديدا وخاصا بها وحدها ولايراها سواها.

في ذات القصة التي استشهدنا ببدايته "لقاء" (وهو أمر يتحقق في مجمل قصص المجموعة وبصفة خاصة الطفل، والبراري، والعم زيدان، والرحيل)، نجد أنها تقوم على حدث حياتي معتاد؛ مدرس فقير حصل على عقد عمل في إحدى الدول العربية، وسيسافر في الصباح، وحتى يحين موعد السفر يحتاج إلى مكان يبيت فيه وليس له في هذه المدينة سوى "الأستاذ خليل" الذي كان تلميذه النجيب. ويلتقي الاثنان ولا ينطق الأستاذ خليل- عبر الحوار المتوتر والذي يعبر عن الاحتياج الواضح من قبل المدرس- إلا بجمل قصيرة مجاملة. غير أن وصف المكان (الحجرة والمنزل) يكشف بوضوح مدى الفقر والقهر الذي يعانيه الأستاذ خليل هو ذاته. كل هذا والأمر يبدو مألوفًا ومعتادا، وللقارئ أن يتوقع أن يمتد حتى النهاية المألوفة أيضا، وهي أن يكرم خليل أستاذه قدر ما يستطيع ولو على حساب نفسه كما هي العادة في الريف المصري الذي جاء منه كلاهما. ولكن القارئ يفاجأ بخليل ينهي الحوار في الصفحة الأخيرة بجملة واحدة قاطعة متوترة قاسية ولم ينطق بعدها شيئًا:" – المكان هنا لا يسع".

هذه الجملة ومثيلاتها في القصص الأخرى، وإن كانت أطول وأقل حسما، تقضي تماما على الاعتيادية التي انساق إليها القارئ، وتقضي في ذات الوقت، على التصور الشائع عن طبيعة العلاقات التقليدية في المجتمع المصري، وتكشف أن حجم القهر والفقر الذي نال الإنسان في هذا المجتمع عبر تاريخه الطويل، وخاصة في العقود الأخيرة، كان قادرا على أن يغير من أخلاق هذا الإنسان إلى النقيض.

غير أننا إذا تجاوزنا هذه الدلالة الأولى المباشرة في النص إلى ماوراءها من أعماق فلسفية بنائية، لاكتشفنا أن الكاتب يجسد عبر هذا الخطاب المألوف السلس الهادئ فلسفةً تفجر

التآلف الظاهر، وتكشف عما يعتمل فيه من توتر وصراع وأسى، بحيث يمكننا القول بأن الكاتب يعي العالم على أنه عالم يحكمه قانون الصراع أساسا، رغم مايبدو علـى ظـاهره مـن تـآلف وانسجام. و إذا كانت التغيرات الاجتماعية قد بدت في قصة "لقاء" باعتبارها الفاعل فـي هـذا الصراع بين مقهورين، فإننا في القصص الأخرى يمكننا أن نجد الصراع قائما بين قوى قـاهرة وأخرى مقهورة (كما في قصة القطار الملكي وقصة هذا ما كان وقـصة الرحيـل)، وإن كـان الصراع في معظم القصص يتم بين المقهورين وأنفسهم أساسا، ويغيب عنه هذا العنصر الفاعـل أقصد التغيرات الاجتماعية، بحيث يبدو أن الصراع هو أساس العالم، وهو صراع موجود حتى ولو لم توجد دوافع لوجوده، لأنه جزء من الطبيعة البشرية، أو من طبيعة الحياة.

ولو أننا تأملنا نهايات القصص لأدركنا أن معظمها لا تنهي هذا الصراع بانتصار طـرف على آخر، لأن الصراع هنا ليس من النوع الذي فيه غالب ومغلوب، فكما قلت هو صراع بـين الفقراء والمقهورين وأنفسهم، وليس فيه قوة غاشمة خارجية أو داخلية تقهر بعض البـشر دون بعضهم، وخلاف هذا الصراع بين فردين أو قوتين تبدو هناك قوة خفية تقهر الجميع، قـد تكـون هي الظروف الاجتماعية كما قلت في بعض القصص، ولكنها في معظم القصص هي قدر مسلط علي البشر بحكم طبيعتهم، بحكم كونهم بشرا ليس إلا.

بهذا المعني يبدو الصراع صراعاً تعارضيا وليس تناقضيا . صراع بين متعارضات ثابتة دائمة وليس بين قوى متحركة متحولة.

في قصة الطفل مثلاً يهيئ الأب والأم لطفلهما كافة أسباب السعادة مـن قبـل أن يولـد، ويتابعانه بكل الحب والرعاية منذ مولده، ويراقبان نموه وتطوره فهو يمثل لهمـا، لـيس فقـط الامتداد التقليدي، وإنما الرغبة في تعويض القهر و الضعف الذي يعيشانه وخاصة الأب الـذي يقول (ص ٧): " لن يكون مثلي على الأقل سيعرف كيف يأخذ حقه".

غير أن الإمكانات النامية للطفل "ليأخذ حقه" أي الأظافر والأسنان تتحول مع نهاية القصة إلى قوة عداونية، تتحول إلى مخالب توجه إلى الأب في المقام الأول، فهو يعضه عـضاً قويـاً: "كان فمه ملطخاً بالدم. جففته سريعا.غير أن الدم ظل يتدفق. كان هناك ثقبـان بـشفته العليـا" (ص٩).

هذا الصراع بين الأب والابن، الذي هو من لحم الأب ودمه، هو صراع يتخذ - في هـذه القصة وفي قصة أخرى إلى حدٍ ما هي قصة العم زيدان - بُعدا فرويديا (أوديبيا) ممـا يؤكـد الطبيعة الأزلية الثبوتية في رؤية البساطي للصراع.

إن هذه الثبوتية أو فلسفة التعارض في رؤية البساطي تعود من وجهة نظري إلـى أحـد جذرين أو كليهما معا؛ الجذر الأول هو الارتباط بفلسفة الحياة لدى قطاع عريض مـن الـشعب المصري ينتمي إليه محمد البساطي في تكوينه الأول، وأقصد الريف المصري. فلـسفة قدريـة

أخلاقية ومن ثم ثبوتية في المقام الأول. وقد سبق أن أشرنا إلى العلاقة بين لغة الكاتب ومنطـق بنائه لقصصه، ومنطق الحديث الشعبي وليس الفولكلور، وإنما الحديث الحي الواقعي المعاصر، مما يدعم مشروعية هذا التفسير.

أما الجذر الثاني فهو انتماء البساطي (وحتى هذه القـصص التـي كتـب معظمهـا فـي السبعينات) إلى جماعة كتابة الستينيات، والذين انطبعت رؤيتهم كما أشرت من قبل(٣) بطـابع الحصارية، وعدم القدرة على إدراك آفاق الصراع في أعمالهم وهو مايتبدى من تركيزهم علـى فن القصة القصيرة دون الراوية - خلال السيتينيات والسبعينيات – وهي الفن الأكثـر ملاءمـة للأزمة المتوترة التي يكفي الكاتب أن يصورها دون ضرورة حلها، ويتبدى بشكل أوضـح مـن نمط القصة القصيرة الذي كتبوه وهو الشكل الدائري أو المستقيم المتعرج الـذي يقتـرب مـن المشهد أو اللوحة ولا ينتهي نهاية حادة واضحة تحسم الصراع.

هذه الرؤية الستينية كانت نتاجا - فيما رأيت من قبـل – لطبيعـة الحـصار الـسياسي والاجتماعي الذي فرض على هؤلاء الكتاب من قبل الـسلطة فـي الخمـسينيات والـستينيات والسبعينيات. وقد تغيرت من تمايز القوي الاجتماعية، بما فيها تمايز سلطة السادات، ووضـوح الفروق الجوهرية بين كل قوة والأخرى، مما ساعد الكُتاب على أن يدركوا الصراع الاجتماعي وتطوره وآفاقه، ويجسده في أعمالهم التي أنتجت في أواخر الـسبعينيات وطـوال الثمانينيـات، والذي تبدى في تحولهم إلى الراوية بدلاً من القصة القصيرة.

وأيا كان الجذر الذي تعود إليه رؤية البساطي، فإن هذه الراوية المبثوثة في النـصوص، لاتبقى هكذا وإنما يعمل تجسيدها في بنية فنية متميزة، قادرة على تفجير التـوترات وتوصـيلها للقمة، دون حلها، مما يصل القارئ بوصفه قيمة فنية عالية تؤدى إلى توتر هـذا القـارئ بـل وتحريضه في بعض الأحيان، بحيث يتحول إلى إنسان أقل استرخاء وأكثـر وعيـا باللحظـات العميقة في نفسه وفي العالم من حوله، وهذا إنجاز كبير للعمل الفني بصفة عامة، وهو ما تحققه بالفعل قصص محمد البساطي في " هذا ما كان".

غواية البحيرة نموذج روائي جديد

محمد البساطي واحد من أكثر كتابنا المعاصرين جدية وإخلاصا في عمله الفني، ودأبا على إتقان أدواته، للوصول إلى أقصى درجة من الدقة في تجسيد رؤيته المتميزة للعالم. وعبر أعماله السابقة التسعة، يشعر القارئ والناقد، أنه كاتب يتململ من الحدود النوعية لكل من القصة القصيرة والرواية والقصيدة النثرية، رغم إحكامه الشديد في البناء، وخاصة في القصة القصيرة. أما الراويات التي جاءت في معظم الحالات قصيرة، فقد حاولت الإخلاص أحيانًا لخصوصية النوفيلّلا وتمازجت – في أحيان أخرى- مع سلسلة القصص القصيرة أو حلقة القصص كما يسميها البعض. وفي كل الحالات كانت حالة الغناء متغلغلة. بوصفها طابعا رؤيويا- رغم مايبدو من حيادٍ جاف في الوصف.

في عمل البساطي الأخير "صخب البحيرة" الصادر عن دار شرقيات ١٩٩٤، يصل الكاتب إلى أعلى درجات نجاحه، ليس فقط في الإحكام النوعي والدقة، وإنما في تحقيق تمرده المنضبط على حدود النوع الأدبي "الرواية"، وليحقق بذلك أقصى درجات خصوصيته، سواء في البناء أو في الرؤية، لأنك مهما حاولت، لن تجد أية صلة بين هذا العمل والخصائص النوعية للرواية كما نعرفها الان.

ورغم أن النص قد قسم إلى ست عشرة فقرة، حسب الترقيم، فإن التقسيم الأقوى هو تقسيم إلى أربعة نصوص مستقلة تماما ومنفصلة عن بعضها البعض من حيث أحداثها والبشر الذين يعيشون هذه الأحداث. أما الجامع الحقيقي بالإضافة إلى ترقيم الفقرات الذي يخترق التقسيم الرباعي، والربط الواضح بين النص الأخير والنص الأول - هذا الجامع هو البحيرة، أو بالدقة صخب البحيرة، والذي أحب أن أسميه غواية البحيرة.

في النص الأول ينجح "صياد عجوز" في أن يقيم الأساس الذي بنيت عليه القرى و الجزر التي نراها في النصين الآخرين. غير أن الأساس الذي إقامه العجوز مع امرأة شاردة وولديها، لايبقى بعد وفاة الصياد، ورحيل المرأة وولديها. ربما كانت القرية التي عاشت فيها المرأة من قبل، هي نفس القرية التي يغير عليها أبناء البحر، أو البحيرة، أو الجزر، في النصين الثاني والثالث، ومع ذلك فإن الحياة التي عاشها العجوز في النص الأول، أو جمعة في النص الثاني "نوة" أو الصديقان في النص الثالث "براري" اكتمالها الخاص والنهائي، مع نهاية كل نص، هي الحياة الوحيدة التي تمتد بعد انتهائها وانتهاء نصها هي حياة الصاد العجوز، حيث تعود المرأة والولدان في النص الرابع لحمل عظامه قبل أن يرحلوا.

إن هذا النص الجميل، الذي يخفي غنائيته بصرامه قاطعة، ويخفي شعريته بصخب من الأحداث العنيفة، يقدم دون أي إعلان رؤية البساطي العميقة التي تمتزج فيها الحياة بالمأساة، أو لنقل حياة تسكنها المأساة وتتخللها، فنبقى - نحن القراء - أسرى جمالها وهي تـذيقنا - دون أن

ندري - طعم الأسى، وتقودنا - عبر خيط رقيق ولكنه محكم - إلى الهلاك - هـلاك النـوع (البشري والروائي) الذي لابد أن ينتج – بالضرورة – حياة جديدة.. تتخللها أيضا المأساة.

*** حير حيدر:**

"وليمة لأعشاب البحر" نموذج للحداثة الحقيقية

يشيع في الأدب العربي المعاصر ونقده مصطلح الحداثة معبرا عن بروز توجه واضح لدى المبدعين والنقاد إلى رفض" القديم"ومحاولة تقديم إبداع جديد لاشك، ضمن غاياته، التعبير عن أزمة متفجرة في داخل الذات العربية المعاصرة.ومما لاشك فيه أن الوضع العربي الراهن بكل تمزقاته وتناقضاته. يدعو بالفعل إلى البحث عن فن جديد قادر على أن يستوعب آلامه،وينطلق منها وبها بالذات، وليس من رؤى وأشكال وتقنيات ساعية إلى تسطيح هذه الآلام أو إغفالها من أجل بحث موهوم على اتساق نظري مفترض قبلاً، ولاشك أن دعاة الحداثة إذْ يعلنون ضرورة تقنيات جديدة في الكتابة تتبلور أساسا فيما يسمي بمنهج الكتابة أو عبر النوعية؛ فإنهم إنما ينطلقون من رؤية جديدة لماهية الأدب ولوظيفته، ويمكننا أن نسارع إلى القول بأن ثمة علاقة قوية دون شك بين بروز هذه الرؤية والواقع العربي المعاصر غير أن المشكلة الأساسية - من وجهة نظري تبقى طبيعة هذه العلاقة من ناحية، وفي مفهوم الحداثة الذي يمارسه هؤلاء الكتاب من ناحية أخرى.

يرى كتاب الحداثة أن ثمة قمعا اجتماعيا يمارس على الإنسان في مجتمعنا العربي المعاصر، كامتداد للقمع التاريخي الواقع على هذا الإنسان منذ تراثه المجيد الممتد. وهذا صحيح، ويرون أن الإنسان المعاصر لابد له من التمرد الكامل على هذا القمع وتحطيمه، وهذا أيضا صحيح وأن المبدع الذي هو أكثر إحساسا ووعيا بهذا القمع مطالب بأن يقوم بدور أساسي في هذا التمرد وهذا صحيح للمرة الثالثة، هم يرون أن هذا التمرد ينبني أن يتم بتحطيم العلاقات اللغوية التقليدية العاكسة - في قمعها ودوغمائيتها للقمع الاجتماعي العام وهذا يتم عبر تحطيم الأشكال الموروثة والعلاقات اللغوية المعتادة ويواصلون القول بأن هذه وظيفة الفن دائما، التثوير من خلال مجال العمل المحدد وهو اللغة فليس منطقيا أن يمتلك الكاتب أداة أساسية ومهمة وهي الكلمة، ويتركها ليناضل ضد القمع الاجتماعي بغيرها، في هذه الحالة لن ينجح في نضاله و لا في كتابته، أي أن الكاتب إذا لم يبدأ باللغة وتعامل معها كما هي وحاول أن يقدم مضمونًا ثوريا في إطار اللغة التقليدية فإنه لن ينجح في مهمته الثورية لأنه يصب زيتًا جديدا في آنية قديمة. وكل هذا صحيح ولكن المشكلة الأساسية التي يقع فيها أصحاب هذا الاتجاه هو مفهوم الإنسان ومفهوم المبدع.

إن الإنسان لديهم ليس سوى الفرد، والقمع الواقع عليه، ليس سوى القمع الاجتماعى/الجماعي بصفة عامة، والذي يمارسه المجتمع بصفة عامة دون تفريق بين الظالم والمظلوم في هذا المجتمع والتقاليد القامعة سواء كانت اجتماعية أو فنية، هي تقاليد أسهم المجتمع جميعه بتطوره التاريخي في صنعها ويساهم في ممارستها على المبدعين الأفراد، ومن

ثم يصبح من الطبيعي أن يتمرد المبدع الفرد ضد هذه الجماعة كلها بكل تقاليـدها الاجتماعيـة والفنية، ولكن لأن هذا الفرد ليس إلها- دائما هو إنسان- فإنه لا يستطيع أن يخلق تقاليد جديـدة من فراغ ولماذا يفعل ذلك إذا كان نموذج التقاليد الجديدة موجودا بالفعل في مجتمعات أخرى هي المجتمعات الأوروبية الرأسمالية التي تعاني من ذات المشكلة؟

إن هذا المحط الأخير يمكن أن يقودنا إلى فهم إشكالية (وليس مشكلة) هذا الاتجاه، فـرغم نبل دوافعه وصحتها بعض مقولاته النظرية التي حاولنا أن نجعل لها نوعا من الاتـساق في تقديمنا السابق، إلا أن خطأ فهمهم لماهية الإنسان ولطبيعة تطويره في الحياة قـد أدى بهـم إلى تبني مقولات غريبة، متسقة تماما مع أزمة المجتمع الغربي المعاصر الذي يبدو الأصـل فيه ضعيفًا في احترام إنسانية الإنسان (الفرد) بسبب نجاح النظـام الرأسـمالي فـي اسـتيعاب تناقضاته ومناقضيه (إلى حين)، وليس مشكلة المجتمعات العربية التي تعيش أزمـة مختلفـة تماما، قد يبدو فيها أن النظم مستقرة ولا معارضون حقيقيون لها ولكن هذا ليس إلا على السطح وفي إطار الطبقات السائدة سواء كانت في الحكم أو في المعارضة، أما على المستوى الشعبي، فهناك قهر قابع ورفض لابد أنه سينفجر بمنطق غير المنطق الأوروبي الغربي. الأزمة الحقيقـة إذن في هذا الاتجاه هي انحصار فهمها في فهم البرجوازية العربية الهاشـة التـي اعتـادت أن تستورد النماذج والحلول. دائما من مركزها الأساسي في الغرب دون أن تستطيع إدراك أزمـة مجتمعها وكيفية معالجتها داخليا. ومن هنا نعود إلى فهم المنطلقات النظرية التي عرضناها من قبل في هذا الضوء لنكتشف أنها ليست إلا تبريرا للهروب من مشكلات الواقع وممن وظيفة الفن في فهم هذا الواقع. وتصويره للبشر من أجل دفعهم إلى تغييره. وما يحدث هو تعتـيم علـى المشكلات الحقيقية وانفصال تام عنها وتقديم معانيات نفسية وتقنية لحالات فردية لا تختلف فـي جذرها عن المعانيات التي شهدها الأدب العربي في مرحلته الرومانسية المنطلقة في الثلاثينيات والأربعينيات.. ومن الظريف أن نلاحظ أن جذور هذه المظاهر/ التوجهات سواء في الماضي أو في الحاضر، واحدة؛ مفهوم فردى للإنسان، وبرجوازية ضعيفة تابعة للغرب، وذات محبطة غير قادرة على التواصل مع العالم، وإغراق في الشكلية و الرموز المجردة التي تعكس فقدانًا واضحا للتجربة الحياتية المعيشة، بهذا المعنى يستطيع المتأمل لحداثتنا أو مدعيها أن يكتشف أنها حداثة أوروبية الجذور والمظهر، وأنها من ثم لا يمكن أن تكون حداثة حقيقية لأنها تحادث الغرب الذي هو مسئول في المقام الأول، عن تخلفنا، و هي في النهاية لا تحادث الواقع العربي الحديث رغم زعمها أنها تنطلق منه.

وفي هذه الدراسة نقدم عملاً نقيضا قادرا – في ظني – على أن يحقق بالفعل نموذجا لهذه الحداثة الحقيقية. حداثة المجتمعات العربية بخصوصيتها وتعقدها.

حيدر حيدر واحد من كتاب الراوية العربية الجديدة. ولد في سوريا عام ١٩٣٨ وصدرت له مجموعة من الراويات والقصص القصيرة منها "حكاية النورس المهاجر" ١٩٦٨، و" الومض"

١٩٧٠، و"الزمن الموحش "١٩٧٧، و"الفيضان "١٩٧٦، و"الوعول"١٩٧٨، و"التموجات"١٩٨٠، وروايته المهمة التي نتوقف عندها الآن" وليمة لأعشاب البحر"..

في هذه الرواية استعراض جاد ونافذ للتاريخ السري والمعلن للإنسان العربي المعاصـر، وسلوكياته الظاهرة. نقد جاد لماضيه الماثل في أعماقـه ورؤيـة بـصيرة لحاضـره الممـزق واستشراف موقن لا يعلن لمستقبله القادم بالضرورة.

تقوم الرواية إذن على مجموعة من التقاطعات المتعـددة المـستويات. علـى المـستوى المعرفي تقاطع بين التاريخي والمتخيل بين التسجيلي والتركيبـي، بـين الرصـدي والتحليلـي المستفيد من نظريات علم النفس والتحليل النفسي. وعلى المستوى الزمني تقاطع بين الماضـي البعيد والماضي القريب والحاضر والمستقبل. وعلى المستوى المكاني تقـاطع بـين العـراق والجزائر، بين الأهوار وعنابة. وعلى مستوى الشخصات تقاطع بين عراقيين وجزائـريين مـع مجموعة كبيرة من الشخصيات الأقل أهمية وإن كانت تقاطعاتها هي الأخرى كبيرة الدلالة فـي كشف الزمن العربي الراهن. "مهدي جواد" ومهيار الباهلي" مدرسان عراقيان يعملآن في مدينـة (بونة أو عنابة) بالجزائر. مدينة جميلة على شاطئ البحر المتوسط عاشت حقبة النضال الوطني العنيف ضد الاستعمار الفرنسي، وهي الآن تعيش ما بعد الاستقلال وما بعد الثورة التـصحيحية في عصر بومدين. في هذه المدينة يقيم مهيار الباهلي في شقة (فلة بوعناب) نمـوذج للثوريـة المناضلة، زوجة المناضل المستشهد والتي تحولت إلى نموذج للانكـسار والمهانـة، مـوازاة للانكسار الذي حدث للثورة الجزائرية نفسها بعد الاستقلال. تؤجر شقتها للمشارقة الذين يذهبون للجزائر للمساهمة في معركة التعريب، ولهم أيضا تؤجر جسدها دون ثمـن وتبقـى أحلامهـا الثورية المجهضة جاثمة في صدرها تخرج أحيانًا مع الشباب، وتخرج أحيانًـا أخـرى فـي صلابة في مواجهة بطش المجتمع الجزائري بالشرقيين الذين جاءوا ليحلـوا محـل الاسـتعمار الفرنسي ويسلبوا الجزائريين مالهم وأعراضهم.

مهدي جواد مدرس اللغة العربية يتعرف على واحدة من تلميذاته تجذبه ويلتقيان في شكل درس خصوصي، يعلم آسيا الأخضر- بنت الشهيد الكبير- اللغة العربية في منزل تعـيش فيـه أسرتها الأم و الأخت وزوج الأم "زيد الحاج" ويعيش مهدي جواد مع الأسرة كافـة تمزقاتهـا، الشهيد المغتال ماضيا وحاضرا. اغتيل أثناء الثورة في ظروف غامضة، ويغتـال الآن بوضـح عبر زوج الأم الفظ القاسي الذي يسيطر على الأسرة وليس فقط على الأم لاعنًا طـوال الوقـت الاشتراكية "بوخروبة" ابن بلادهم الذي يزعم أنه سيؤمم الممتلكات والأموال وينافي الإسلام.

تبدأ الرواية بمشهد متقدم يضم مهدي جواد وآسيا الأخضر على شاطئ البحر الـصخري يستجمان ويسترجعان نتفًا من الماضي، ماضيها هي أساسا: الأب الشهيد المغتال والذي لاتنـساه أبدا، وربما من أجله تتعلم العربية حتى تكون جديرة به وباستشهاده ، وأطيافًا من ذكريات علاقة

سابقة لها، تجرح مهدي جواد مثيرة في داخله كشفًا حادا للعقد التقليدية - كما يسميها، التي ظن كما قال فيما بعد أنه قد تركها وراءه في الأهوار (العراق)

بعد هذا المشهد الافتتاحي المتقدم على بداية الرواية تبدأ الرواية محافظة على هذه التقاطعات الزمنية بل تزداد هذا التقاطعات التي سبق أن أشرنا إليها لتكشف عن أعماق وأغوار الشخصيات المختلفة ويحتل فيها مهدي جواد ومهيار الباهلي مركزا أساسيا بتجربتهما القاسية في نضالهما في الحزب الشيوعي العراقي قبل المجازر العنيفة التي أتت على معظمة، و التي تروى بشكل توثيقي دقيق دون أن تخلو أبدا من رشاقة الأسلوب وحدته وجدته، ودون أن تخلو أيضا من الدرامية، لا درامية الحدث وإنما أساسا درامية الجملة كل الجملة. بل اللفظة التي تحمل طوال الوقت أبعادا متعددة لا تستقيم إلى تفسير واحد، وإن كان صراع الدلالات فيها يعطي في النهاية رؤية ومنظورا هُما منظور الراوي" مهدي جواد" الشمولى الذي يحيط بكل شئ وإن بدا أنه لا يعرف كل شئ.

إن درامية حيدر حيدر في هذه الراوية، درامية محيط الدائرة لا البناء الثلاثي الصاعد، هي التي تحكم بناء الراوية وتميزها إلى حد كبير. هي رواية لاتخلو من الدرامية ولكنها تنشئ نمطًا جديدا من الدراما والتوتر يغوصان في عناصر وتشكيلات لم يكن من السهل أن توجد قبل هذا الروائي وجيله. من هذا البناء لا تخلو الراوية من الأحداث بل إنها مكثفة بها بحيث لا تخلو جملة من الحدث. أحداث صغيرة منتشرة على سطح الرواية.اختر أي صفحة واقرأ فيها ستجد كما ضخما من الأحداث المكثفة التي تحملها الجملة ذاتها، حركة خارجية أو داخلية، حوار مع الآخر أو مع النفس، ذكرى قديمة متجددة، جرح ينزف صديدا وينز ألما، وصف المشهد من الطبيعة ؛ البحر أوالمدينة أو من الغابة أو من الأهوار أو من النهر. كل جملة تحمل حدثًا أو أكثر، وتحمل إعلاما لا يغيب تعدده ، أما الأحداث الكبيرة فهي كثيرة ولكنها لا تبدو كذلك في الرواية لأنها ليست منسقة بحيث تبدو كذلك. مئات الأحداث الكبيرة التي تنبني عليها حركة الرواية وحركة الشخصيات.

مهدي جواد ومهيار الباهلي هاربان من طغيان الحكم القومي في العراق بعد معارك مع الحزب وضد قيادة الحزب المراهنة على البرجوازية الوطنية: المنهج الذي ساد في مختلف الأحزاب الشيوعية العربية، كما يرصد المؤلف، والذي أدى إلى كوارث أشار إليها أيضا المؤلف في العراق ومصر والجزائر وهو يصنف بالتفصيل الدقيق حركة الحزب العراقي وتاريخه ونضاله بل وحتى أسماء قياداته، هذه الحركة التي انتهت بما آل إليه حال مهدي جواد المطرود والمهان والذي لايعرف شيئًا عن المستقبل المظلم مثله مثل مهيار وإن كان الأخير أكثر تماسكًا فيما يبدو.

في "بونة" تسير الحياة عادية، يلتقيان ويلتقي كل منهما مع فتاته أو امرأته ويلتقي بالشارع وبالناس الذين يبدون عدوانيين إزاء هذين الشرقيين اللذين يسيران مع بناتهم علنًا في الـشوارع وتظل الحركة هكذا بطيئة طوال الرواية المقسمة إلى عدد كبير من الاقسام ولاتشتعل الحركـة إلا في الأجزاء الأخيرة التي وجدنا لها بشائر في مناطق مختلفة من الرواية سواء عـن طريـق السرد المباشر لأجزاء من الأحداث التي ستأتي فيما بعد، أو بتلميحات في الأسلوب الذي يعطي كما قلت أكثر من معنى في نفس الوقت. في الجزء الأخير من الرواية يـزداد هيـاج (يزيـد الحاج) بسبب علاقة آسيا بمهدي التي كانت قد تحققت كاملة فيثور عليه لأول مـرة. ويتعـارك مهيار مع ممثل السلطة العراقية في عنابة ويجتمع الحدثان معا ليؤديا إلـى زيـارة البـوليس لمنزل مهدي وإصدار قرار بطرده، وتنتهي الرواية بليلة زورباوية عاصـفة الاشـتعال؛ ليلـة العشاء الأخير بين مهدي وآسيا التي كانت قد حققت ثورتها وانتقامها لأبيها من يزيد زوج الأم، وأتقنت تعلم العربية، وإذْ يرحل مهدي جواد يبحث عن مهيار فتخبره فلة أنهم قبضوا عليه.

هذا التجريد المؤلم لأحداث الرواية ليس في الحقيقة إلا سطحا للروايـة الحقيقيـة التـي تغوص عبر لغتها سردا وحوارا ومونولوجا في أشواق الجسد والروح وتمزقات هذه الأشـواق؛ انسجامها وانشقاقها غوصها في اللحظة وفي الأغوار السحيقة، ورغم إيغال الكاتب في تقنيـات الحلم و التقاطع والذكرى والوصف التسجيلي، إلا أنه لا يفقد أبدا اتصال القارئ بـه؛ فـرغم أن هذه التقنيات تقينات حداثية، فإنها لا تستعمل من أجل الإبهار وإنما لأنها ضرورية ولأنها وحدها هي القادرة على الكشف بعمق عن هذا التجذرات والمحاقات والسطوعات، وبـدونها لـم يكـن الكاتب ليستطيع الوصول إليها. التجربة بالفعل تجربة حديثة كحادث الوجدان العربي مـضمونًا وشكلاً ولاتحادث تطلعات مشوهة نحو الغرب وأشكاله. وربما كان هذا ماقصده حيـدر حيـدر بقوله في مجلة الطريق (أغسطس ٨١) عن التجريب: "أن مصطلح التجريب لا يعني الانفـلات المطلق من القوانين والوقوع في الفوضى أو النزوات الذاتية والادعاءات الفردية ولعبة الغموض واللغة المنفلتة من عقالها. وبهلوانيات االاستباحة الشكلية الصرفة. بإمكـان الميـراث العـالمي للرواية أن يكون بوصلة وقانونًا عاما، لكن ليس بالضرورة تحول هذا الميراث أو تيار منه إلى تقليد منقول فالرواية مظهر معرفي كسائر المعارف البشرية يمكن استيعاب منهجها من خـلال الثقافة. كما يمكن هضم هذا المنهج وتمثله، وبالتالي اكتشاف الأسلوب المزيج والجـدى الـذي تركبه من عناصر واقعنا القومي أو المحلي".

*** جميل عطية إبراهيم:**

والبحر ليس بملآن

رواية قصيرة لجميل عطية إبراهيم، الكاتب المصري الستيني الذي نشرت له من قبل رواية ومجموعة من القصص القصيرة. والرواية الجديدة تجربة جديدة في الشكل الروائي، تسمح بقدر عالٍ من الاختلاف حول اعتبارها رواية. ذلك أن الحدث الروائي والشخوص التقليدية تغيب عن الرواية بشكل واضح. كذلك يقدم الكاتب تجربة جديدة في منطق الحكي أو اللاحكي بمعنى أدق، لمحات سريعة من أزمان متفاوته وأماكن متفاوته، أربعين عاما من التجول بين البلدان العديدة، بين تجارب الحب والسياسة والتصعلك.. ورغم كل ذلك فإن البحر ليس بملآن.

العنوان دقيق، يعبر عن قلق الراوي، وربما الكاتب بل وجيله أيضا. والكاتب – بمنطق كتابته – يضع القارئ حقًا في هذه الحالة، حالة عدم الامتلاء أو عدم التحقق، فالراوي الذي عاش في مصر وشهد ازدهار الناصرية وفردية عبد الناصر، يعيش تجربة أخرى خارج مصر، يستمتع فيها بقدر من الحرية، دون أن يحقق ذلك له شيئًا يغنيه عن مصر وعن تذكرها الدائم. صراع بين عالمين، عالم مرغوب لايمكن للراوي أن يعيش فيه، وعالم مرفوض من الداخل، ولكنه يسمح بالحياة فيه. وهكذا يظل البحر دون الامتلاء.

يحاول الكاتب أن يعتمد بعض عناصر الربط بين هذين العالمين، كان يتذكر مشاهد بأكملها من عالم وهو في قلب العالم الآخر، أو يكرر فقرات بأكملها. بالطبع هذه ليست مجرد وسيلة للربط، وإنما هي أيضا خاصية من خصائص أسلوب الكاتب، والذي يتميز أيضا بقصر الفقرات وسلاسة اللغة وتهكميتها المعتمدة على الفقرة والمعنى، وليس على اللفظ.

النزول إلى البحر

في "النزول إلى البحر" ينتقل جميل عطية إبراهيم نقله جديدة ومهمة بعد "أصيلا" و "البحر ليس بملآن". هو هنا يقدم عالما ثريا في بناء ثري. بناء خاص، جديد وفريد، رغم استفادته من مختلف أنماط بناء الرؤية الحديثة و المعاصرة.

في هذه الرواية ينجح الكاتب في تحقيق مجموعة من المعادلات الصعبة. فهو يقدم في عدد محدود من الصفحات عددا كبيرا من الشخصيات (نحو خمس وعشرين شخصية) تنتمي إلى عوالم متعددة وتكاد تكون متناقضة أحيانًا، رغم انطلاقها جميعا من مكان واحد وزمان واحد، هو منطقة المقابر بالقاهرة التي تحولت إلى منطقة سكنية كثيفة، وهو ينجح في تقديم هذه الشخصيات بكل كثافتها وثرائها في الحدود اللغوية الضيقة والمكثفة. ويحقق ذلك عبر التخلي عن أسلوب السرد التقليدي، والاعتماد على أسلوب أجادهُ عبر أعماله السابقة هو أسلوب التقطيع والتداخل، الذي يعطي كثافة لا يعطيها السرد العادي، كثافة متعددة المستويات دلاليا. وفي نفس الوقت لا يسقط في التشتت الذي يمكن أن يؤدي إليه هذا العدد من الشخصيات وهو يفعل ذلك عبر التركيز على بعض المحاور الأساسية التي تشير إليها مجموعة من الشخصيات الأساسية، رغم أن مفهوم البطل ليس موجودا بالمعنى التقليدي.

نستطيع أن نلتقط مجموعة من الشخصيات المحورية التي ليستقطب عددا آخر من الشخصيات. وتلتقي هذه الخيوط في مواقع مختلفة (تشمل جانبي القاهرة) وأزمنة مختلفة تمتد منذ أوائل الخمسينيات وحتى نهاية السبعينيات لترسم أبعاد البشر، وأبعاد الصراعات الاجتماعية العميقة التي عاشها المجتمع المصري في تلك الفترة. من هذه المحاور نستطيع أن نلتقط ثلاثة محاور أساسية وهي:

- محور سيد، الذي نراه – أول مانراه- في بداية الرواية وقد قطعت ساقه إثر حادث قطار ليبقى في المستشفى وحوله كل أهل منطقة المقابر، رغم أنه لا يعيش معهم الآن، وإنما في شقة مستقلة في منطقة أخرى في القاهرة. وعبر تداعيات الحلم والمرض نعرف أن سيد (بيه) كان طالبا اهتم بالعمل السياسي من خلال الاتحاد الاشتراكي، وأدى للسلطة الناصرية خدمات جليلة، وأنه في حالة لا يفهم فيها مايحدث في مصر الآن: لماذا جاء الانفتاح؟ ولماذا جاء الصهاينة؟..الخ.

ومع سيد - في المستشفى – تبقى لواحظ بجوار سريره، وقد تركت عملها وتفرغت له، وخلال حوارها مع سيد (أو مع صفية) أو تداعياتها الخاصة نكتشف تاريخًا طويلاً وثريا من الصراع مع هذه الحياة، منذ أن كانت طالبة رياضية باهرة، ونشيطة في العمل السياسي السري ثم سجينة، ونكتشف علاقتها بسيد التي ازدهرت قبل السجن وانقطعت بعده تماما، رغم زيارات سيد المتعددة وغير المفهومة لها في مقر عملها في البنك.

وثمة شخصية تبدو عابرة في الحديث بين سيد ولواحظ هي شخصية غبريال ذلك المناضل الشيوعي الذي مات في السجن دون أن يعترف على زملائه، وخاصة الدكتورصادق (أخو لواحظ) الذي تحول إلى انفتاحي عظيم ومدافع عن الانفتاح في عهد السادات. ورغم صغر حجم شخصية غبريال في الرواية (حيث لا تحتل سوى عدد محدود من السطور)، فإنها تحتل أهمية كبرى حيث تتمثل ضميرا يؤرق جميع الشخوص الذين يعرفونه، والذين يقتربون من خيانته بطريقة أو بأخرى.

ومن خلال وجود سيد في المستشفى نتعرف على شخصية صفية، تلك التي كانت تشد اهتمام سيد في فترة سابقة، ثم تزوجت الدكتور صابر، بعد علاقة طويلة وانقطاع وهي نموذج لبنت المنطقة التي كونت لنفسها عالما خاصا عبر المشغل الذي أقامته، وهي بذلك شاهد مهم على ما يجري؛ لوجودها الدائم في المنطقة.

وحول سرير سيد نتعرف على علاقة ثلاثية (أو رباعية) مهمة ودالة: أبوسيد وأمه وزوجة الأب (سنية) وأخوه الصغير من تلك الزوجة الجديدة الشابة التي تزوجها الأب وهو عجوز، وكان سيد يود أن يمنعه من ذلك حتى ولو بعملية جراحية (المشهد الافتتاحي في الرواية). وتبدو هذه العلاقة، التي ترد أكثر من مرة في الرواية أكثر أهمية من حجمها إذ أنها يمكن أن ترمز إلى موقف سيد من الحياة وتجددها بعد انتهاء دوره الناصري- الأجهزة. كما يشير الدكتورصابر: "أن دولة الاتحاد الاشتراكي والمخابرات قد زالت، وأن هذه الجراحة جريمة لاتغتفر، ولايقدم عليها ابن إلا إذا لوثته الأجهزة". وإن كان ذلك لا يتسق مع نهاية الرواية.

- أما الدكتور صابر، فهو شخصية أخرى تبدأ بها الرواية أي أنها تمثل محورا آخر، ربما أكثر أهمية من محور شخصية سيد؛ فهو طبيب ناجح ابن ذوات منطقة المقابر (أهله يمثلون الرؤوس الكبيرة في عالم دفن الموتى والفِراشة). وقد بدأ حياته العملية في غرب النيل، ولكنه قرر أن يتركها وينتقل ليعيش كلية في عالم المقابر، يعرف كل كبائره وصغائره بشرا وأماكن وأحداث، ويعتقد أنه قد نزل إلى البحر، وربما ينزله مرتين (وهذه حماقته الوحيدة في نظر سيد)، يخدم كل البشر في المستشفى وفي العيادة. كان على علاقة بصفية ثم تركها ليتزوج من أستاذة فلسفة ثم طلقها وعاد ليتزوج من صفية ويقضي بقية حياته معها في المقابر.

لا نستطيع أن نعرف في شخصية صابر شخصا سياسيا بالمعنى المباشر، ولكنه يمارس بالفعل نمطًا ممحددا من الممارسة السياسية (التي تبدو مستقلة عن السياسة) أي خدمة البشر الفقراء فحسب – خدمة لذاتها – دون تطور سياسي محدد أو واضح. ولذلك فقد كان من الطبيعي أن ينتهي هذا النمط دون استمرارية (سوى ما تبقى في ضمائر البشر المخدومين).

إذ أن الدكتور صابر يموت فجأة (وإن كان الكاتب يمهد لذلك في وسط الرواية حين تشير صفية وسيد إلى أنه سيموت كما مات أخوته من قبل في الخمسين). ويخاف عيادته فارغة لتغلق بعد أسبوع من موته.

على هامش الدكتور صابر وعلى نقيضه يبدو الدكتور عزمي زميله في المستشفى، أن الذوات المضطرب شبه المختل، الذي يلجأ إلى صابر لاستشارته في مشاكله، فيحلها بطريقة عملية تبدو غير مقصوده - إذ يقوده إلى النزول إلى البحر بتوليد إحدى نساء المقابر. وخلال ذلك يتعرف على جُلفدان هانم (أرستقراطية كما هو واضح من اسمها) فيتزوجها. وحين يموت الدكتور صابر يحاول أن يؤدى بعض جميله بالبقاء في العيادة، لكنه لا يتحمل سوى أسبوع واحد ويقرر الانتقال إلى عيادة فخمة في الإسكندرية.

- وعلى هامش هذين المحورين الرئيسيين، وفي تداخل معهما، تظهر مجموعة من الشخصيات، التي تعيش حياة متميزة في داخل حياة القبور، وتكاد هذه المجموعة أن تكون أكثر الشخوص تمثيلاً حقيقيا لسكان المقابر في القاهرة. فكما أن المدينة السكنية (التي كانت قبورا) تعيش على هامش مدينة القاهرة، فإن سكانها يعيشون على هامش شكان القاهرة، أو حتى على هامش بعض سكان القبور أنفسهم (مثل الدكتور صابر مثلاً). من هذه الشخصيات نجد في الرواية الخواجة جرجس (مسئول الأرشيف في المستشفى) أو شطارة الذي يتاجر في كل شئ من أجل المال، وأم إسماعيل المِعددة وزاهية والحاج إسماعيل وزوجته. يعيش كل منهم على تجارة من نوع ما، محدودة القيمة والأهمية، ولكنها يمكن أن ترتفع قيمتها وتصبح هي الأهم والأعلى قيمة مع عصر الانفتاح؛ فأرشيف جرجس إذا نظر إليه باعتباره وثائق تاريخ الطب يصبح مصدر غني فاحش. وشطارة إذا أدرك مواهبه في السمسرة، يمكن أن يتحول إلى تاجر عمله كبير، و أم إسماعيل إذا أدركت أهمية جسدها وصوتها تحولت إلى نجمة تلفزيونية مهمة.. وهكذا..الخ.

ورغم أن الكاتب يعطي هذه الشخصيات الفرصة والمساحة الكافية للحلم، إلا أنه لا يعطيها إمكانية تحقيق هذا الحلم، فهو يدرك أن مثل هذا العالم الهامشي لا يمكن أن يكون هو العالم الأساسي، ولا يمكن للطفليين أن يكونوا هم السادة والحكام. غير أننا نشعر أن الكاتب لايقدم لنا ذلك عبر تطور الشخوص أنفسهم، وإنما يفرض عليهم نوعا من الموت أو العجز الحتمي الفنتازي. فالخواجة جرجس يجن بزينب (الممرضة في المستشفى) وحين تتزوج من سيد يهجر المستشفى وقد شله المرض حتى الموت.

وشطارة يصاب بسرطان المثانة وينتهي بالموت. وزوجة الحاج إسماعيل تصاب هي الأخرى فجأة بالسرطان. ويحاول الكاتب في الحالتين الأوليين أن يقدم مبررا ميتافيزيقيا (هو الآخر) فحسب منطق الخواجة جرجس؛ فإن (زينب) هي السيدة العذراء ومن يحاول الاقتراب منها بغرض، فلابد أن يصاب إصابة معجزة، انتقاما إلهيا. وكان يتوقع أن يصاب سيد بمرض قاتل حين تزوج منها، ولكن سيد لايموت وهو الذي يموت.

وفي هذا المحور الأخير يستطيع الكاتب - إذن – أن يصل إلى عمق الحياة في عالم القبور أكثر مما في المحورين السابقين. فهنا يقدم الكاتب الحياة اليومية لهؤلاء البشر، معاناتهم اليومية وأحلامهم ومصيرهم أيضا، بينما كان مشغولاً في العالمين السابقين بهموم هؤلاء المثقفين أو السياسيين بشكل أو بآخر. غير أن المهم هو أن التداخل بين الشخوص في الرواية كلها لايمكن إنكاره، بل لم يكن يجوز لنا أن نفصل على النحو السابق، لولا رغبتنا في الكشف عن عالم الرواية وخطة الكاتب في تقديمها. يتم هذا التداخل عبر منطق التقاطعات الذي يجيده الكاتب جيدا، تقاطعات بين الشخوص، في الزمان وفي المكان، وفي طريقة القص: السرد، الحوار، التداعي...الخ. وهو منطق بقدر ما يجهد القارئ، يقدم ثراء دلاليا قويا، لايستطيع أن يقدمه منطق الرواية العربية التقليدية (المحفوظية).

إن هذا المنطق في البناء يقدم لنا طوال الوقت لحظات مشحونة بالدراما والصراع، الذي يبدو شديد الهدوء، ولكن هذه اللحظات لا تتطور وتنمو- بذاتها- لتصنيع العقدة أو الحبكة ثم الحل. بل إن هذه اللحظات الصراعية تبقى حالات على امتداد خطوط أفقية متداخلة، صانعة – في النهاية – عالما فسيفسائيا مليئًا بالنتوءات التي تقلقك. هي لا تضعك في تناغم وانسجام، مثلما هو الحال في الشكل التقليدي من الرواية، لأنها ترى العالم ذاته غير منسجم ولا متناغم، وترى أنه ليس من الخير (بالمفاهيم الفنية والأخلاقية) أن تزيف هذا العالم وتكتشف فيه انسجاما غير موجود.

ورغم كل ذلك، فإن القارئ يستطيع أن يستشف خطة – يجردها لنفسه من تراكم الأحداث الصغيرة في الرواية. فالرواية تقدم مجموعات من البشر يعيشون، كل منهم بطريقته الخاصة في الحياة، وإن كانوا محكومين – بالطبع – بمنطق الحياة التي يعيشون فيها، عالم المقابر. والمهم في ذلك هو الصراع المختفي بين أكثر من منطق في الرواية. فهناك منطق الدكتور صابر الذي يبدو أنه له الانتصار الحقيقي، فهو ناجح في علاقاته الإنسانية، يحقق ذاته، ويفيد الناس بالفعل (معظم المواليد في المنطقة اسمهم صابر)، دون أن يعطي اهتماما خاصا لتأمل ما يفعله أو يضعه في سياق. هو يعمل فقط حتى دون أن يهتم بتكريس هذا النمط لكي يستمر بعد أن يموت هو شخصيا. وهو يموت فجأة مثل النمط الآخر من الحياة: نمط الهامشيين، كلاهما محكوم عليه بالموت وعدم الاستمرار. في مقابل ذلك هناك ثلاثة أنماط من الشخصيات يتبنون وجهة نظر سياسية واضحة: هناك سيد الناصري القديم الذي لم يعد يفهم ما يدور في المجتمع، ومع ذلك

فهو يعيش ويتزوج تلك الفتاة الخلابة التي تمثل شيئًا جدديدا وليس لها علاقة بماضيه" زينـب". وهناك لواحظ الشيوعية القديمة التي انتهت كل حياتها تقريبا (البنك – الحب – الأخ) وتعـيش لحظة توقف كاملة. ثم هناك الدكتور عزمي الذي تزوج من طبقته الأرستقراطية، وانتقل للعيش في الإسكندرية.

وتبدو درجة الصراع بين الهامشيين، ونمط الدكتور صبري، ثم نمط الـدكتور عزمـي، صراعا محدودا فكل منهم له طريق محتوم وواضح، والنصر فيه (كما يبدو من الرواية) للدكتور عزمي الذي يستمر في الحياة، والكاتب يؤمن على حقه الكامل في ذلك. أمـا الـصراع بـين الناصريين والشيوعيين (سابقًا) فهو الصراع القوي الحقيقي. وهو ليس صراع حياة، وإنما هـو صراع حول رؤية الحياة وحول كيفية النزول إلى البحر. يبقى الكاتب هذا الصراع حتى نهايـة الرواية دون حسم: "دق جرس التليفون في شقة لواحظ وكان سيد على الطرف الآخر يشكو لهـا من الزواج ويقول لها: "ها نحن ننزل البحر مرتين".

فأجابته قائلة:" نحن لم ننزل البحر مطلقًا" ووضعت السماعة غاضبة".

غير أن الكاتب بمجرد ترتيبه للفقرة، بحيث يجعل القول الأخير للواحظ، يشير إلى أنـه يتبني موقفها، فهي لم تنزل البحر إطلاقًا. هذا أكيد. ولكن هل الآخرون أيضا لم ينزلـوا إلـى البحر إطلاقًا؟ يبدو الكاتب وكان يقول ذلك، حين تستعمل لواحظ ضمير "نحن". ومن المؤكـد أن الجميع لم ينزلوا إلى البحر، إذا كان المقصود بالنزول إلى البحر هو إقامـة علاقـة حقيقيـة مثمرة مع المجتمع بالمفهوم السياسي. بهذا المعنى فإن أيا من القوى السياسية في مصر، لم ينزل إلى البحر الحقيقي للحياة، ونعود مرة أخرى للقول بأن" البحر ليس بملآن"

هذه هي الامتدادات الطبيعية للجملة الأخيرة في الرواية. غير أن حركة الرواية ذاتها مليئة – من وجهة نظري- بالحياة، بالصراع معها، بالرغبة في تغييرها، بل وفـي بعـض الأحيـان بالعمل على هذا التغيير. ولاشك أن نموذج الدكتور صابر، ونموذج أبو سيد، هيى نماذج للنزول المستمر إلى البحر (وليس فقط مرتين). صحيح أن نزول غير مهدف أو غير موظـف، ولكنـه مهم في ذاته، لينفي مقولة أن أحدا لم ينزل البحر. وسيبقى نموذج أبو سيد تراثًا دائما، وسـيبقى نموذج الدكتور صابر خبرة ضرورية في الحياة وعناصر فعالية مكبوته، تنتظر التوظيف الكامل والحقيقي، حين ينزل الآخرون إلى البحر.

وتقديري أن صدور هذه الرواية، ومعها العديد من الأعمال القصصية لكُتاب الـستينيات والسبعينيات، بهذا الوعي، وبهذه القدرة على امتلاك الأدوات الفنية التـي كانـت معطلـة فـي الستينيات، وتوظيفها بحيث تحمل مضمونًا حقيقيا، وتتحول إلى المعنى الحقيقي للشكل بوصفه تنظيما للمضمون..كل ذلك..هو بداية النزول الحقيقي – إلى البحر.

* أحمد الشيخ:

"حكاية شوق... إلى زمن آخر"

حكاية شوق" عمل متميز جديد صدر أخيرا للكاتب الروائي والقاص أحمد الشيخ عن دار الهلال. رواية تقدم العلاقات الظاهرة والعميقة في "كفر عسكر" من منظور شخصية مركزية هي شخصية "شوق". امرأة نصف متعلمة تعاين مأساة القرية في الماضي والحاضر والمستقبل، عبر معاناتها الشخصية لما حل بأسرتها، منذ الأب التاجر المتهاون الذي تنتهي حياته بالإفلاس بل والاستدانه، بفعل القمار والخمرة، والعمة التي قتل زوجها غيلة بعد زواج قصير، فتتحول إلى ثرية مسيطرة وتنتهي إلى قتل زوجها قبل الأخير ثم تموت بعد زواج مشبوه مضيعةً الميراث على شوق التي كانت قد تبنتها تعويضا عن الإنجاب.

وآنذاك كان الماضي المأساوي هذا ينتهي على هذا النحو، فإن القانون الذي أدى به إلى تلك المأساوية، أي قانون الصراع بين عائلتي القرية الكبيرتين، يمتد فعله إلى حاضر شوق التي فقدت زوجها الأول وولدها منه، كما يمتد إلى زوجها الثاني وابنها منه أيضا، فهذا الأخير (رمز المستقبل) يبدو فاقدا للأهلية ولا مستقبل حقيقي له، مثلما أن علاقتها مع زوجها الثاني (علام) تبدو قلقة ولا يقين بها.

تبدو المأساة - إذن – هي المحور الأساسي للرواية، وجذورها هو الصراع الثأري بين العائلتين، وهو صراع يطال جميع الشخصيات حتى تلك التي لا علاقة مباشرة لها به كما هو الحال مع أخوات شوق اللائي يمتن ميتة غريبة وغير منطقية إلا في ضوء المنطق العام لبنية الرواية، ومنظورها لواقع القرية المصرية الذي يبدو لى أنه واقع لم يعد قائما بقدر ما هو صورة خيالية استدعاها أحمد الشيخ متماسكة وقوية ومنسجمة، ليعبر بها – بطريقة غير مباشرة – عن رفضه للواقع المعاصر، سواء في القرية أو في الوطن ككل، دون أن يترك من خيوط روايته خيطًا واحدا يمكن أن يمتد ليفعل شيئًا مختلفًا عن سياق المأساة العام.

قدم أحمد الشيخ علاقات القرية – عبر صوت شوق أساسا- مستفيدا من تقنية تقطيع الزمن، زمن الماضي وزمن الحاصر يتعايشان معا في وعي "شوق" ويتتابعان في رواية تتكون من فقرات، لا من فصول، سلسلة ممتدة تشي بأننا في إطار رواية "تيار وعي" ونحن عنها شديدو البعد، لأننا – في النهاية – إزاء أحداث تقليدية إلى حد كبير، أفقدها تقطيع الزمن إمكانية نموها الدرامي، ولم يضف إليها عمق التحليل السيكولوجي للشخصيات، فيما عدا بعض مشاهد العمة و"شوق"

ومع ذلك تبقى هذه الرواية واحدة من الراويات القليلة التي استطاعت أن تقدم العلاقات في الريف المصري بقدر وافر من الأمانة والعمق، وهي دعوى للاهتمام الفني بهذا الكنز الثري من مادة الفن الخام.

حكايات المدندش عن زماننا

"حكايات المدندش" هي رواية أحمد الشيخ الثالثة، بعد "الناس في كفر عسكر" و"حكاية شوق". وفيها يواصل مسعاه الذي بدأ في هاتين الروايتين وفي مجموعاته القصصية الست، لتجسيد ما أحب أن أسميه رؤية شعبية للحياة والفن. وتقديري أنه هنا يقترب – أكثر مما سبق – من تحقيق هذا الهدف بقدر أعلى من التماسك والفنية، رغم أن تقسيم العمل الظاهري، إلى ثلاث وحدات، لا يشي بذلك عند القراءة الأولى.

تمتلك – كذلك – كل حكاية من الحكايات الثلاث استقلالاً واضحا عن الحكايات الأخرى، حيث يحتل مركز الحكاية شخصية رئيسية تدور حولها الأحداث، والعلاقات، التي تبدو غير متصلة بمثيلتها في الحكايات الأخرى، رغم أنها تحدث في نفس القرية "كفر عسكر" في معظم الأوقات، وكذلك أن الشخصية الحاكية (وأفضل هذه التسمية على مصطلح الراوي لأسباب ستتضح فيما بعد)، هي نفس الشخصية، أي شخصية المدندش، الذي هو شخصية الرواية الأساسية، ومن خلال عينها نرى كل شئ في القرية والوطن.

في الحكاية الأولى "النسافة وزمانها" يقدم لنا "حسنين المدندش" حكاية" الست النسافة" أي التي تنسف المحاصيل الزراعية أي تنقيها وتنظفها من الحصى والشوائب، وهي المرأة البربرية التي هبطت على القرية من خارجها حاملة أولادها من فرج الله المنسي كما قالت. كان قد تزوجها قبل أن يموت عامل في بناء السد العالي. وبمهارة ودربة تنجح النسافة في الدخول إلى علاقات القرية وتزوج أولادها، وتمتلك، وتصادق، وتعادي، ولكن دورة الحياة في القرية في الزمن الحاضر لم تعد تسمح للمهارة والدربة وحدهما أن يكونا أساسا للحياة والاستمرار، وإنما لابد من "أخلاقيات أخرى" لم تفلح النسافة في امتلاكها مما أدى إلى ضياع أملاكها وهيبتها في نهاية المطاف.

في الحكاية الثانية "المعذور وأيامه" حكاية سيد أفندي المتعلم المثقف التقدمي الذي درس بالقاهرة وعرف الدنيا وعرف السجن، وقاد المدندش إلى هذه المعرفة سواء في القرية أو في القاهرة. طاف به في علاقات القرية، وصراعها التقليدي بين أولاد شلبي وأولاد عوف، وفي تحولات السلطة السياسية من عبد الناصر إلى السادات ويبدو سيد أفندي- في نظر المدندش – البطل المخاص المخاص، ولكنه يغدر، لا بسبب انتماءاته السياسية فقط، وإنما لأنه لم يحقق قانون المدندش (المؤلف) في مفهوم الانتماء للقرية:

"ابن البلاد البعيدة، مين يعرف إن كان هو هو اللى يخصنا ولا الخلق في المداين بدلوه، لبسوه وغيروا لهجته فصار منهم، يخصنا منه اسمه وكسمه، لكن بيننا وبينه حدود" (ص ٤٩).

ورغم أن سلمان في الحكاية الثلاثة، كذلك قد اغترب عن القرية، حيث عمل ضابطًا بالجيش"المنتصر" في ١٩٧٣، فإنه حينما عاد إلى القرية قد نجح في توطيد علاقاته ومصالحه

الفاسدة المفسدة، ويصبح هو الوحيد "الناجى" من شخصيات الرواية الثلاثة الأساسية، وذلك لأنـه اكتشف موازين القوي في القرية والوطن القائمة على الفساد والتزوير.أما المدندش نفسه فـرغم بقائه حيا، يحلم بالمستقبل، فإن احتمالات تحقق هذا المستقبل تكاد تكون- في الرواية- معدومة، حيث تنتهي الرواية بتهديد واضح باحتمال انقراض عائلة المدندش اسما ووظيفة.

تبدو لنا شخصية المدندش في القرية- من خلال الرواية - شخصية ضرورية. لها ضروة الحياة وبدونها يصعب أن تستمر الحياة في القرية. فمنذ البداية يقدم لنا المدندش نفسه قائلاً:

"أنا حسنين المدندش، حلاق حمير الكفر، ومداوى جراحها، طبال الكفـر وزمـاره، رداح ونداب الموتى والمغدورين وكاتم أسرار النسوان، لا خلفة ولا عيل، وأنا الذي ولدت المواشـي، تنفتح الأبواب إذا قصدتها، أتعشى واشرب الشاي، لي من كل ذبيحة نصيب معلـوم ولـساني حصاني المفلوت يوشك أن يرميني في الهلاك لولا لجام العقل.. سافرت ورجعت، ومن حـدود بلاد النوبة قبل التهجير حتى شطوط البحر المالح عرفت ناس، و عرفني ناس، ..ورغم الفقـر وقلة الحيلة معدود في الكفر ومحسوب حسابي" (ص ٥).

ويعود قبل نهاية الرواية واصفًا نفسه وحاله:

" أنا حسنين ابن حسنين ولتاسع حسنين كما تعرفون، وصفتموهم بـنفس الوصـف ولـم يعترض أي حسنين على صفة المدندش. الدندشة كما قال جدى لأبي مرة تعني الفرحة والبهجة، وعلى أي مدندش في هذه الدنيا أن يقوم بوظيفته الأصلية الدندشة، ولامانع من إضـافة بعـض الأعمال الأخرى مثل توليد البهائم، أو حلاقة شعر الحمير، أو الندب علـى الأمـوات أو زفـة العرسان أو تجريس من أمر الأكابر بتجريسهم.. وشجرة الدندشة ممدودة ونحيلة نحيلـة، وقـد طالت رغم نحول عودها وانحنت عندي." (ص ١٠٨).

فرغم أن الأعمال التي يقوم بها المدندش في القرية، ليست جـزءا أصـيلاً مـن العمـل الأساسي، وإنما تتم على هامشه، إلا أنها ضرورية لإنجازه، والأهم لإنجاز مقومات الحياة الأهم، الموت والميلاد، الفرح والحزن. قد يبدو المدندش شخصا هامشيا، لكن هامشيته هـي الهامـشية الإيجابية التي تراقب وتعي، وتعرف وتنتقد، في معظم الحالات حتى لو أدى الأمر إلى الإذى، والأذى دائما.

ولقد لاقى حسنين المدندش الكثير من الأذى في حياته بسبب وعيه ولسانه الطويـل، فقـد مات أبوه بعد أن حكم عليه بتجريس نفسه، وهو الذي يجرس الناس. وأهين هو وضُـرب فـي السوق بالحذاء لأنه قال الحق. والأهم من هذا وذاك هو فقدانه حلمه الوحيد في الحياة، بـالزواج من "هبة" الغازية التي ظل يدور خلفها في البلاد والموالد، حتى وعدته بالزواج، وها هـو وقـد طال به العمر والانتظار قد يئس من مجيئها، كما يئس من أي أمل في أن تقبل واحدة من بنـات الكفر بالزواج منه.

وهكذا، فإن البطل الذي يحمل قيم الثورة والنضال والشرف، يُقتل. ومن يحاول أن يتواءم مع القيم الانفتاحية الجديدة مع الحفاظ على الحد الأدنى من القيم الأصلية والكرامة، كالمدندش (أو حتى النسافة) يُهزم ويُهدد بفقدان الدور في الحياة. والوحيد المنتصر هو الذي يخوض غمار الانفتاح إلى أقصاه، متخليا عن كل قيمة أصيلة مثلما فعل سلمان وأكابر القرية جميعا:

" لقد تبدلت الرسوم وتبدل الأبطال، لبس الأنذال ثياب المالكين الحاكمين المتحكمين، وخلعت الحريم في بيوتهن العالية براقع الزمن الماضي، ولبس براقع من نوع جديد، كأنني درت على كعبي واستدرت فوجدت بدل عنترة والزناتي خليفة وأبي زيد الهلالي ناسا آخرين، أنصاف أبطال وأنصاف رجال ومن ورائهم عشرات الطبالين و الزمارين والمداحين، ومثلما تختفي الحقائق توارى الرجال وراء الجدران أو انسحبوا واندفعوا تحت الأرض، ليفسحوا الطريق لكي ترتفع النجوم الكاذبة التي تبرق وتنطفئ مثل فقاعات الصابون" (ص١٠٩).

وهكذا فإن الدلالة الأساسية لبنية الرواية تحمل إدانة واضحة للعلاقات التي تسود في اللحظة الراهنة. وتبدو بالفعل مطابقة لحال الواقع الراهن سواء في القرية أو في الوطن ككل. من هنا قلت أن الكاتب قد نجح هنا في تجسيد الرؤية الشعبية لما يحدث للطبقات الدنيا والمهمشة، كما يمثلها بوضوح المدندش، والذي نجح الكاتب في الإمساك به بوصفه شخصية مركزية نموذجية صالحة لعرض رؤيته، وأيضا لتقديم الجماليات المناسبة لهذه الرؤية والمتمثلة في لغة الحكي بصفة أساسية وتقنياتها السردية.

لقد سبق أن وصفت "المدندش" بأنه حاكٍ وليس روايا، كما أنه بالطبع، ليس "رواية" بالمعنى التقليدي في الفلكلور. هو هنا حاكٍ لأنه يحكي بمنطق الحكايات الشعبية أو الحواديت بمعنى دقيق سواء كانت هذه الحواديت الحكايات التقليدية الموروثة، أو أحاديث السمر الخاصة بالحياة المعاصرة. ولعل أبرز ملامح هذا النمط من الحكي هو "الحكاية من داخل الحكاية" أو منطق التوليد، حيث يطوف المدندش في الأزمنه المختلفة، الخاص منها والعام، ثم يعود مرة أخرى ليواصل حكايته الأصلية، دون أن يفقد الخيط بأي حال من الأحوال. لأنه يفعل ذلك بمهارة العالم بالأمور في الحياة، الخبير المتمرس بنفوس البشر وأحوالهم وأسرارهم في القرية وخارجها. والأهم أنه عارف بتواريخهم ومخازيهم، وفوق كل ذلك هو يمتلك المعرفة بقوانين الحياة، والتي وإن كانت تسير إلى الخلف، فإنها سوف تدور دورتها في نهاية المطاف كما رأيناه في النص السابق.

هذه الدورة هي التي حكمت بنية الرواية ككل؛ فالحكاية التي تتوالد تعود إلى الدوران لتستكمل نفسها وتُغلق – في النهاية – بما بدأت به تقريبا. وتكاد تكون منفصلة تماما عما قبلها وما بعدها. جاءت "النسافة" فقيرة وضعيفة وانتهت كذلك وحكاية سيد أفندي تبدأ من نهاية (القتل) و حكاية سلمان تنتهي به – رغم ثرائه – عجوزا يقوده أحد أحفاده. وفي وسط كل حكاية

عشرات الحكايات المتوالدة التي تنتهي على نفس الموال. فهذه هي دورة الزمن الطبيعية: "ترتفع النجوم الكاذبة التي تبرق وتنطفئ مثل فقاعات الصابون".

يمتلك المدندش أيضا ثروة لغوية هائلة، عرفها من حياته في القرية ومن تجواله ومن قراءاته للكتب المسروقة " كتب عن الجن والناس والبلدان البعيدة وتواريخها، عن البحار والجبال وأنساب القبائل وسلالات الغجر" (ص ٥-٦). وقد يبدو أن المدندش يزين – بهذه اللغة – حكاياته للمستمعين (أو للقراء) أو ليقنعهم بأنه فعلاً عارف بلغة البلدان وأهلها، طقوسها في مختلف مجالات الحياة، وكلا الهدفين صحيح طبعا، غير أن لغة الرواية تحمل أيضا أحكام المدندش على الزمن الذي يعيش، وهو زمن ملئ بالتناقضات، ومن هنا فإن تقنية وصف الكفر وزمنه بالألوان هي إشارة واضحة للتلون الذي يحياه الكفر، إما بفعل تقاليده القديمة، أو بفعل السياسات المعاصرة التي تفرض على الناس أن يتلونوا ويسايروا أو يصمتوا. ولذلك فإن الكفر يوصف بكل الألوان الواضحة المتناقضة أو الوسيطة. فهو برتقالي وزهري ووردي ونعناعي وأخضر وأحمر وكفوفه منقوشة بالحنة الحجازي وتفاحي وليموني ومشمي وعنابي و" السوقي" و" الفرعوني" و" الخلاصة" المنقوش بألف لون. هذه الألوان التي تتناسب مع الموقف الذي ترد فيه، تشير إلى كثافة الطبقات التي تبطن المجتمع المصري عبر تاريخه الطويل وخبرته الحياتية الممتدة، كما تشير إلى لا أحادية المعرفة التي يمتلكها المدندش (أو المؤلف) بهذا المجتمع، ومدى انتمائه إليه على مستوى الوعي، ومستوى الوجود معا. هذا الانتماء يعرف أن "التلون" المفروض على المجتمع المصري المعاصر ليس وليد اللحظة، وإنما يستند إلى تراث من القهر التاريخي الذي أدى إلى تعدد الألوان وتناقضها وتجاورها. ولكنه يدرك أيضا أنه – مع ذلك - ظل هذا المجتمع بنية متماسكة وقوية، وأنها قادرة على أن ترفض الغريب عنها وتعزله. هذا هو القانون الذي أدى إلى تدهور حال النسافة والمدندش وموت سيد أفندي. لأنهم جميعا خرجوا من القرية وربما تبدلوا خارجها ولم يعودوا أبناءها الحقيقيين. ولعل انتصار سلمان في القرية (رغم أنه هو أيضا قد اغترب عنها) هو إشارة حادة إلى كسر هذا القانون، إذ يمكن لغير المنتمي إلى القرية والأكثر استغلالاً لها، أن يهيمن عليها، على غير العرف الذي سارت عليه القرية دائما. الإشارة هنا هي إشارة إلى الدمار الحاد الذي أدى إليه الانفتاح من كسر البنية التقليدية المتماسكة لتقاليد هذا المجتمع – كسر يهدد بفنائه، ولذلك كانت الإدانة لهذا العصر حادة وواضحة أكثر مما في أعمال أحمد الشيخ الأخرى.

* أحمد إبراهيم الفقيه:

انشقاق الذات والبحث عن هوية روائية

تطرح رواية الكاتب العربي الليبي الدكتور أحمد إبراهيم الفقيه الثلاثية (سـأهبك مدينـة أخرى، هذه تخوم مملكتي، نفق تضيئه امرأة واحدة)، إشكالية بالغة الأهمية على مستوى التجربة الروائية، وتجيب عليها إجابة متميزة على مستوى الرؤية والكتابة الروائية.

تتعلق الإشكالية بأزمة الإنسان العربي المعاصر، أوبمعنى أدق أزمة الذات المثقفة العربية في عصرنا الحديث، من حيث طبيعة هذه الأزمة و (صيغتها ومن حيث قدرة هذا الذات علـى إدراكها و(في أي مسار توضع)، ومن حيث الطريقة التي يتم بها التعبير- كتابة وفنًا- عن هـذه الرواية.

وفي رواية "الفقيه" علامة للبحث عن طريق آخر لفهم أزمة الذات، ولتحقيق هوية وطنيـة عربية للكتابة الروائية، وهي علامة ليست وحيدة في الإنتاج الروائي العربي المعاصر، وإنمـا تتضافر مع علامات أخرى يحققها كثير من الروائيين من بينهم: عبد الـرحمن منيـف، حيـدر حيدر، بهاء طاهر، صنع الله إبراهيم، الطاهر وطار، إبراهيم عبد المجيد، وغيـرهم. علامـات تسعى لتحقيق ما أسميه المحتوى القومي أو الوطني أو المحلي للرواية العربية.

تنقسم الرواية، كما سبق القول، إلى ثلاثة أجزاء. تدور أحداث الجـزء الأول (سـأهبك مدينة أخرى) في أوربا، وفي الجزء الثاني (هذه تخوم مملكتي)..تنتقـل إلـى مدينـة (عقـد المرجان) التي يشار إليها باعتبارها إحدى مدن ألف ليلة وليله.. أما الجزء الثالث فإنـه يقـص أحداثًا وقعت على أرض الواقع المعاصر في طرابلس الغرب، وعلى هذه النحو تبـدو الروايـة وكأنها تتحرك إذا وضعناها في إطار البنية التقليدية للفكر العربي الحديث من المستقبل المأمول (أوربا) إلى الماضي وتعود إلى الحاضر في الهاية.. غير أن التأمل في طبيعة كل من هذه المدن الثلاثة وعلاقة البطل الراوي بها، يعطينا نسقًا مختلفًا من العلاقات.

فالرواية تبدأ في صفحاتها الأولى من الحاضر زمانًا ومكانًا، فالدكتور خليل الإمام، قد عاد إلى بلاده بعد رحلة إلى الشمال الأوربي موفدا في بعثة للحصول على درجة الدكتوراه. "وقد تم كل شئ بحسب ماكنت أبتغي، فزت بالشهادة العالية التي تنتهي عندها أحلام الدارسـين، لأبـدأ العمل مدرسا بالجامعة، قررت أن أنسى ومنذ اللحظات الأولى كل شئ عن السنين التي عـشتها موفدا للدراسة بأقصى مدن الشمال" (١/٨-٩). "ولكن بدأ كل شئ يتقوض وينهار عندما صرت أسمع طرقًا على باب البيت أثناء الليل، وأقوم مفزوعا من نومي،أسأل من وراء الباب، فلا أسمع ردا" (٩/١). "إنني لا أعيش معهم، ولا أعيش مع أي أحد آخر. حتى زوجتى صـار وجودهـا بجوارى على السرير كل ليلة عبئًا لا أقوى على احتماله.إنها لا تسمع طرقًا علـى البـاب ولا

تعتقد بوجود الطارقين. (وهكذا) يشرد ذهني لحظة ويعود؛ فأجد أن لحظـة الـذكرى اتـسعت لتستوعب جزءا من العمر بكل ما حفل به من أحداث وصور ووجوه (١٠/١).

وهكذا تبدأ الرواية بالحاضر، ولكنه حاضر لايستطيع الراوي أن يتكيف معـه بعلاقاتـه المختلفة التي يمكن أن نستشف بعض ملامحها من هذا الجزء، ثم تزداد وضوحا في بداية الجزء الثاني، وتكتمل تماما في الجزء الثالث. ولأن هذا الحاضر الواقع فظيع وقاتم كما نرى بوضـوح في الجزء الثالث؛ فإن الراوي لا يجد مفرا من الهرب؛ فيهرب في هذا الجزء الأول إلى جزء من ماضيه الشخصي، المدينة الأوروبية التي عاش فيها وأعد الدكتوراه عن ألف ليلة وليلـة، أو بالتحديد عن العنف والجنس في ألف ليلة وليلة. فهو يهرب إذن إلى الذاكرة.. ذاكرته الشخـصية القريبة، ومن ثم تصبح أوربا – بالنسبة له – لا نموذج المستقبل، وإنما جزء الماضي الذي يبدو أنه انتهى ولن يعود.

بهذا المعنى يمكننا أن نفهم مفتتح الرواية فهما مغايرا للمعنى التواضـعي للغـة. تبـدأ الرواية على هذا النحو: " زمن يمضي وزمن آخر لا يأتي وبين الزمن الهارب والـزمن الـذي يرفض المجئ، زمن ثالث، مفازة من الرمال الحمراء تحرقها شمس تقف دون حـراك، وسـط سماء لها لون الرصاص" (٧/١) حسب المعنى المتواضع عليه في فكرنا العربي الحديث، فإن الزمن الماضي هو زمننا العربي القديم، التراث، الحضارة العربية الإسـلامية الزاهـرة، أمـا الزمن الذي لا يأتي، الزمن الذي لم يأت بعد، ونطمح في أن يأتي في المستقبل؛ فهـو النمـوذج الأوربي، الحلم الذي لا نحلم بسواه. أما في هذه الرواية، فإن الماضي والمستقبل يحملان معاني مختلفة، وإن كان هناك اتفاق بشأن الحاضر (مفازة من الرمال الحمراء، تحرقها شمس تقف دون حراك، وسط سماء لها لون الرصاص) هذا هو الواقع المؤلم الجامد.أما ماضي الروايـة فهـو أوربا وأما مستقبلها، فهو ما يجسده الجزء الثاني.

إن عنوان الجزء الأول (سأهبك مدينة أخرى) هو محاولة للهروب عبر الذاكرة، كي يهب الذات مدينة أخرى غير تلك التي يعيش فها ويعاني. ولكن هذه المدينة الأخرى لاتستطيع - رغم كل ما فيها من تحرر وتحقق على المستويين العلمي والإنساني (وخاصة العـاطفي) أن تكـون مدينة حقًا. فهو يخرج من هذه المدينة وقد فقد حبيبتيه (ليندا وساندرا) كما فقد ابنه من لينـدا؛ إذ تركه وحيدا لا يعرف كيف سيواجه مصيره هناك. ولذلك فإن الجزء الثاني يحمل عنوانا أكثـر دقة لحلمه المحدود (هذه تخوم مملكتي) بالذات وبالتحديد، لم تستطع الـذاكرة: الجـزء الأول أن تنقذ البطل من أزمته، بل إنها زادتها حدة، فقد دخل في حالة المرض النفسي في بدايـة الجـزء الثاني، حيث لم يعد قادرا على الذهاب إلى العمل وعاش في شرود حاد وصل بـه إلـى حـد معانقة البحر في إحدى نوبات الشرود هذه، وفي نوبة أخرى نجده يعود إلى ألف ليلة وليلـة؛ ليعد بحثًا جديدا عنها ويلقيه في محاضرة، سنعرف فيما بعد أنه التقى أثناءها بفتاة هي الفتاة التي عشقها في الجزء الثاني (بدور) وسعى إلى الزواج منها في الجزء الثالث (سناء). ويشير تسلسل

الأحداث إلى أن ما قاد الراوي إلى الحلم (الجزء الثاني) ليس هو مجرد جزء يتسع من الـ ذاكرة الشخصية كما كان الحال في الجزء الأول، وإنما هو استعانة بالذاكرة الأبعد والأكثـ ر شـ مولاً: الذاكرة الجماعية. فالعودة إلى ألف ليلة وليلة هي عودة إلى تراث أمة وليس مجرد جزء مـ ن تاريخ الراوي الماضي الذي أعد فيه رسالة الدكتوراه ألف ليلة وليلة، هو الذي يحدد له محـ ور الحلم، ولكن ما يدفعه إلى ممارسة الحلم نفسه، جزء آخر من الذاكرة الجماعية، ذاكرة الأسرة، فأخت الراوي تذكره بمنزل الأسرة القديم، فيذهب لزيارته ليجده قد تهدم، ولكن بخـ ور الـ شيخ الصادق أبو الخيرات يتسلل إليه من خرابة مجاورة لهذا البيت فيذهب إلـ ى هـ ذه الخرابـ ة، ويتوهم أن الشيخ مازال حيا، ويبدأ جلسة معه معدا إياه للانتقال إلى مدينة الحلم الذي يـ ستغرق على مستوى الوعي ساعة واحدة ولكن مدته المعيشة في داخل الحلم، تصل إلى العام.

يقود الحلم الراوي إلى مدينة (عقد المرجان) التي يستقبله أهلها استقبال الملوك الفاتحين، ويتوجونه أميرا عليها بالفعل، بعد أن كان أميرها السابق قـ د مـ ات، ويزوجونـ ه ابنـ ة ذلـ ك الأمير.وهذه الملامح للمدينة بالإضافة إلى بعض الأوصاف الظاهرية العامة تشير إلـ ى أنهـ ا مدينة من مدن ألف ليلة وليلة بالفعل، غير أن مجمل العلاقات التي يعيشها البشر، تـ شير إلـ ى نمط آخر من المدن، هو المدينة الفاضلة (أو اليوتوبيا)، حيث تتحقق العدالة المطلقـ ة والحريـ ة المطلقة والمساواة المطلقة. لا سلطة، لا قضاء، لا قيود، لا عمل إلا للمتعة. أما العـ يش فهـ و متحقق لمن يريد وكيفما يريد، هي مدينة الحلم الاشتراكي الطوباوى إذن الذي لم يتحقق لا فـ ي ألف ليلة وليلة (مجتمعها) ولا في أي لحظة أخرى من لحظات التاريخ.

يعيش الراوي سعيدا بالمدينة وأهلها وعلاقاتها مع زوجته ثم مع عـ شيقته (بـ دور) التـ ي تظهر وتختفي عدة مرات، وهو يسعى وراءها ملتاعا حتى نهاية الجزء، حيث يـ سمع صـ وتها خارجا من الغرفة السرية المغلقة التي حذر منها منذ البداية، لوم يقترب منها طوال هذا الجـ زء، ولكن صوت "بدور" يجعله يندفع ليحطم باب هذه الغرفة، فتنطلق منها رياح صـ فراء مـ سمومة تحطم المدينة بمن فيها وما فيها، وهذا حدث قد توافق مع احتفال المدينـ ة بـ إطلاق أول مـ دفع اخترعوه بعد أن علمهم الراوي بعض مفاتيحه وأسراره. هذا المدفع في الحقيقة- كان نهاية هذا الزمن الحلم، انتهى الزمن الجميل؛ لأن هذا المدفع سوف يفرض منذ الآن منطقه الخاص. ولـ ه لغة سوف يجبرهم على الحديث بها، وهو يريد منذ اليوم حاكما يتحكم في قوته، ويشرف علـ ى استخدامه. انتهى التكافؤ الذي يضمن العدل ويتيح لجميع الناس حياة متساوية (١٤٨/٢-١٤٩).

وهكذا يتحطم الحلم، ولا يبقى أمام الراوي سوى الاستيقاظ والعودة إلى الواقع المؤلم، لم يبق أمام الدكتور خليل الإمام بعد يأسه من النموذج الأوربي المعاصـ ر والنمـ وذج الطوبـ اوي المستحيل تحقيقه إلا أن يعود إلى الواقع، ويحاول أن يجعل منه أفضل ما يمكن ومـ ا يـ ستطيع. ولكنه يعرف - منذ البداية - أن هذا نوع آخر من الهروب، وإن كان هروبـ ا إلـ ى الأمـ ام. وتتجسد محاولة أسطورة الواقع أو العيش في الأسطورة الواقع، في تعرفه فجـ أة أثنـ اء إحـ دى

الرحلات على (سناء) والتي تشبه (بدور) تماما، وبعد حين يكتشف أن هذه الفتاة التي سبق لـه أن رآها وناقشها أثناء محاضرته عن ألف ليلة وليلة، هي التي أوحت له بحلمه (بـدور) والتـي عاش معها الحلم كاملاً، وترك في أحشائها جنينًا لم يره، ولم يعرف إن كان قد قضى عليه فـي النهاية أم لا.

تدور أحداث الجزء الثالث كله "نفق تضيئه امرأة واحدة" هي سناء، فيبذل الراوي مجهودا حتى يتحابا، ثم يطلق زوجته، ويبدأ الإعداد للزواج من سناء وفي هذه الأثناء يعيش فـي قريـة ساحلية جميلة يلتقي فيها بسناء، وبأصدقاء قدماء يعملون في مجال الغناء، لنكتشف مـن خـلال سهراتهم مدى الفساد الذي يعيشه المجتمع الليبي في اللحظة الراهنة. وينتهي الجزء الثالث ولـم تنته بعد الاستعدادات للزواج، بل وينتهي مثلما انتهى الجزآن الأولان بتحطيم هذا النموذج أيضا. حين يحاول أن يغتصب فتاته (التي ظلت حتى النهاية تقليدية ترفض أن تعطيه جـسدها رغـم تحررها الظاهر) فترفض أيضا؛ فيثور عليها ويغرر بها ويمزق ملابسها، فتهرب منه. وحـين يتحطم هذا النموذج الثالث، لا يصبح أمام الراوي سوى حل وحيد، هو الاستسلام: سأمضي في الطرقات متحررا من الهموم والمسئوليات وأمراض الاغتراب التي يصيبني بها النهوض للعمل كل صباح.. أرتدى ابتسامة لا تغيب. وأخترق الشوارع ماشيا دون أن أحس بأنني أعـوم فـي كوب من الماء، لأنني لا أحمل ذاكرة ولا تاريخًا، لا وهما ولا حلما ولا عشقًا كاذبا. لا أنتمـي لأحد إلا لظلي، ولا أعترف الا بأقنعتي. ولا أزهو بشئ إلا بهذا العطب الجميل الـذي أصـبح وساما يتلالأ في ضوء الليل.

زمن مضى، وزمن آخر لا يأتي، ولن يأتي. وبين الزمن الهارب إلى الـوراء، والـزمن الهارب إلى الأمام، زمن ثالث هو زماني، الذي سأكون فخورا بالانتماء إليه. فـخ جميـل بـين زمانين، حفرة تغطيها شبكة مدفونة تحت الأتربة (الحجارة والطحالب والحـشرات والحـشائش والديدان، لا يراها إلا من أضاء قلبه عطب كغلاس الظلام.. سأسقط سقوطًا جميلا، يليق بإنـسان يعتنق فلسفة اللهو واللعب. سأسقط وأنا أضحك وأغني معانقًا ظلي.

- زمن ثالث هو زماني.
- زمن السقوط والفخاخ والأقنعة والطحالب.
- زمن الرعب الجميل، الجميل.. (٢٥٧/٣- ٢٥٨).

بهذه النهاية تبدو الرواية وقد بدأت برفض الواقع وأخذت تبحث عن نموذج آخـر أكثـر إنسانية يكون بديلاً.. ولكنها تنتهي باليأس والاستسلام لهذا الواقع، وعلى الأخص للجانب السيئ فيه. لم يقبل الراوي هذا الجانب ولم يقتنع به عقلاً، ولكنه يئس ولم يعد يملك القدرة علـى فعـل شئ فهو استسلام العجز وليس تسليم المؤمن. من المؤكد أن صورة الواقع التي لاحظناها منـذ بداية الجزء الأول، وتنامت عبر الجزء الثاني واتضحت بجلاء في الجزء الثالث، هـي صـورة

لواقع قاهر لكل ما يمكن أن يحلم به الإنسان، غير أن تفسير الرواية على هذا النحو: واقع قـاتم يدفع بأفراده إلى الانتحار هو أمر ساذج وسطحي، ولا يظهر خصوصية الرواية وتميزها عـن غيرها من الراويات العديدة التي يمكن أن تصل إلى نفس الغاية، هذه الخصوصية التي تكمن في طبيعة الراوي نفسه، والذي هو في النهاية ابن لهذا الواقع، ولكن ليس الواقع الراهن فحـسب، و إنما الواقع الذي هو ابن التاريخ بتناقضاته في الماضي القريب والبعيد.

إن صورة الواقع في الرواية ليست أساسية بذاتها. ولا يهدف الكاتب إلى تصوير الواقـع فيها. ومع ذلك فإن هذا الواقع جاثم بقسوة في داخل الراوي نفسه، بحيث لا يمكـن فهـم هـذا الراوي دون فهم هذا الواقع الممتد إلى الوراء بصفة أساسية، وهذا ما يكتـشفه الكاتـب بجـلاء خلال الجزء الأول من الرواية، حيث يتذكر الراوي صراع الحلم والعنف في تكوينـه الأسـري منذ أجداده وآبائه، وصراع البحر والصحراء في الطبيعه الليبية (العربية).

إن الراوي واقع منذ القدم في صراع حادٍ بين العلم والتجارة في تكوينه الأسري. فـالأب الذي عاش متنقلاً يجمع حديد القنابل المزروعة في الصحراء منذ الحرب العالمية الثانية. حتـى انفجر حقل ألغام نجا منه، فاستقر في المدينة يرزع بستانًا اضطر في النهاية إلى بيعه بعـد أن حاصرته المدينة، هذا الأب كان حريصا على أن يعلم ابنه تعليما دينيا كي يواصل تاريخ جـده الفقيه، وحتى لا ينتصر عليه تراث جده لأمه الذي كان قاطع طريق، تحول فيما بعد إلى تـاجر قوافل بعد أن اهتدى على يد الجد من الأب، ولكن مشروع الأب لا ينتـصر، سـواء مـع الأخ الأكبر للراوي، أو مع الراوي نفسه؛ فها هو الراوي يسلك طريق التعليم المدني، ويرث أباه في صراعه الداخلي هو الآخر، بين المغامرة والاستقرار بين العنف والحلم الأخضر الرقيق الـذي يذبل تحت وطأة المدينة. وهاهو الأب يموت ذات اللحظة التي كان الراوي يقضي فيهـا سـهرة صاخبة، هي وإن كانت تتنافى مع ما يطمح إليه الأب بالنسبة للابن، إلا أنها تحقيق لجانب غالب على الأب ورثه منه الابن. (راجع ج١، ص٧١- ٧٢).

إن هذا الصراع العميق في تكوين الراوي، والذي سيظهر أثره فيما بعد. هو أثر مباشـر من آثار الواقع العربي الكامن في تكوين ذات الراوي، وكما هو واضح؛ فإنه واقع تركت آثارها عليه الحرب العالمية الثانية، ودخول المدينة فجأة على الصحراء العربية. وهذه الآثار وإن كانت قد بدت في ماضي الراوي الممتده داخله، فإنها مازالت تعمل عملها في الحاضر أيضا.

يقول الدكتور خليل الإمام: "أخذنا السيارة، وذهبنا نطوف بها شوارع طرابلس بحثًا عـن لحظة اندماج معها.. ولكنها ظلت، وبرغم صلة الدم التي تربطنا بها، تمنحنا وجها مقفلاً لا يعـد بأية مسرة، مغلقة بأزقتها، لم تعد قرية ولم تصبح مدينة بعد، لا هي شرقية ولا غربية، لا تنتمي إلى الماضي ولا تنتمي إلى العصر، معلقة بين البحر والصحراء وبين زمن مضى وزمـن لـن يأتي، تعيش مأزقها التاريخي. منذ أن تخلت عن طبيعتها القروية وفشلت في اكتـساب طبيعـة

جديدة. انتهى الزمن القديم بأفراحه البدوية وحلقاته الشعبية.. وباغتها زمن جديد لم تكن مهيـأة له، راغبة في أساليب حياته العصرية، فرفضت الانتماء إليه، وظلـت معلقـة بـين ماضـيها وحاضرها، لا تجد شيئًا تنتمي إليه أو ينتمي إليها.." ٢٣٥/٣- ٢٣٦".

إن زمن طرابلس هذا، ليس زمن طرابلس بوصفها مدينة فحسب، وإنما هو أيـضا زمـن أهلها، ومن بينهم الراوي، ومن هنا فإن هذا الزمن ذاته، هو نفس الزمن الذي انتهت به الرواية، زمن الراوي، ونفس الأزمة التي عاشها الراوي منذ بداية الرواية وحتى نهايتها ، واستطاع فـي الجزء الثالث أن يدركها حين قال: أحاول أن أجعل الشخصيات المتناقضة التي تسكنني تتحد في شخص واحد، وتتعامل مع الناس بسلوك يلقى الرضا منهم.كما أحاول أن أجمع الأزمنة المتعددة المتناقضة في زمن واحد. وأن أضبط إيقاع هذا الزمن الداخلي مع الزمن الخـارجي ـ جمـع المحدود باللامحدود ـ وزمن الحلم بزمن الواقع" (١٥،١٤،٣).

إن الراوي، أستاذ الجامعة، دارس الأدب، ليس شخصا عاديا، هـو شـخص واعٍ ولهـذا يستطيع أن يدرك أزمته على النحو السابق، ومع إدراكه للتشابه بين أزمته وأزمة مدينته، فمـن الواضح أنه لا يتطابق مع المدينة، لأنه حامل الوعي الممكن، ويحاول، طوال الرواية، أن يقـود نفسه – مدينته إلى تحقيق هذا الوعي الممكن، غير أن هذا الوعي الممكن هو وعي شقى، لـيس وعيا منسقًا متكاملاً، وإنما وعي منشق، يقع بين شقى رحى لا يجتمعان، شق الحلم وشق الواقع. شق المثال، وشق المادة، شق الحرية، وشق الضرورة، وطوال الرواية لا ينجح الـراوي فـي تحقيق هذا الاتحاد إلا في لحظات قليلة سرعان ماتنتهي ليبدأ الصراع من جديد.

ولعل أبرز مجالي هذا الصراع هو علاقة الراوي مع المرأة، تلك التي تسيطر على كـل صفحات الرواية (التي تقترب من السبعمائة صفحة) ومنذ الصفحة الرابعة من بدايـة الروايـة وحتى الصفحة قبل الأخيرة منها، وربما كان هذا أحد عناصر التشويق في الرواية (كما سنـشير فيما بعد). ويستطيع القارئ أن يكتشف ببساطة بعد أن يقرأ الرواية – أن هنـاك قانونًـا يحكـم علاقة الراوي مع المرأة. في البداية يسعى إلى امرأة جميلة، سحرية الجمال ليقيم معهـا علاقـة شديدة الحميمية والتفاني، ولكن ذاته المنشقة، ما تلبث أن تمل هذه العلاقة وتبحث عـن امـرأة أخرى، عادة ما تكون نقيضا على نحو ما – للسابقة، وينتهي الأمر بتحطيم هذه الأخيرة أيـضا وينتهي الجزء ليبدأ الآخر..الخ.

في الجزء الأول يلتقي (بليندا) زوجة صاحب البيت الذي يقيم فيه، وساندرا علاقة يعرفها الزوج العقيم ويرضى عنها، وينتج عنه طفل، كما ينتج عنها أيضا أزمة حادة لدى الزواج تؤدى به إلى هجران المنزل. وأثناء هذه الأزمة يتعرف الراوي على (ساندرا) ممثلة هاوية، يشتركان في تقديم مسرحية شكسبير ويدعوها إلى بيته، بيت (ليندا) لتراها الأخيرة عارية فتهجـر البيـت

وتبيعه، ويهجر الراوي أيضا البيت، ويعيش مغامرة متقطعة حادة مع ساندرا قبل إن يعود إلى بلده بعد حصوله على الدكتوراه وبعد أن فقد ليندا وابنه منها.

في الجزء الثاني يتوج الراوي أميرا على مدينة "عقد المرجان" ويروح راغبا ومستمتعا- بابنة الأمير السابق "نرجس القلوب" ويعيش معها هانئًا راضيا، حتى يمل منها فيخرج إلى المدينة ليلتقي ببدور، ويقيم معها علاقة أكثر سحرا من كل العلاقات السابقة، ويعطيها طفلاً كما أعطي نرجس القلوب.

وفي الجزء الثالث، يلتقي بسناء ويعيش معها سعيدا علاقة لا تكتمل ولا يمكنها لأنها بنت الواقع المنقسم – وفي نفس الوقت يقيم علاقة جنسية مع "سعاد" التي تنام مع كل من يمتدح بنطالها، وتحاول الانتحار مرات عديدة، وبالإشارة إليها بوصفها حلاً، تنتهي الرواية بعد أن ضاعت سناء.

هذه العلاقات جميعا هي خارج "فاطمة" الزوجة الموجودة منذ الجزء الأول، ولكنها زوجة مرفوضة من بداية الأحداث وتطلق في الجزء الثالث استعدادا للزواج من سناء. فهي امرأة هامشية لا علاقة حقيقية أو عميقة بينها وبين الراوي. وبإخراجها من ساحة الحميمية، يصبح أمامنا في كل جزء امرأتان، كلتاهما جميلة تماما، ولكن إحداهما أقرب ما تكون إلى المؤسسة أو الاستقرار (ليندا/نرجس القلوب/سناء)، والأخرى رعوية متحررة لا تقبل بالاستقرار وتفلت من كل القيود (ساندرا/بدور/ سعاد) والنمط الثاني أكثر تقطعا وأقل وضوحا سواء في نظر الراوي أو في نظر الفتاة نفسها.

هذا هو القانون الدورى الذي يتكرر في كل جزء من أجزاء الرواية كاشفًا عن صراع داخلي عنيف بين الرغبة في الاستقرار من ناحية، والتحرر من ناحية أخرى، بين الضرورة والحرية، بين البحر والصحراء. وهو صراع نجد له جذورا في تكوين الراوي منذ الطفولة فكما أشرنا إلى خصائص الأب المتصارعة، نجد في حياة الأسرة هذا الصراع بين التنقل بحثا عن حديد القنابل في الصحراء، والرغبة في الاستقرار التي لاتتحقق الا فيما بعد- بعد أن كبر الراوي. وهذه الجذور ترشح هذا الصراع للاقتراب من بعض المفاهيم الفرويدية.

فالقانون الأساسي الذي يحكم علاقة الراوي بالنساء، هو أقرب إلى قاعدة الرغبة لدى فرويد. فما أن يتأكد الراوي من تحقق رغبة المرأة فيه حتى يملها ليبحث عن أخرى تكون رغبتها موضوعا للرغبة، وهذا البحث هو آثار العقدة الأوديبية التي يعيشها الطفل وخاصة إذا كان طفلاً عاش مع أمه معظم الوقت في حين كان الأب يغيب كثيرا بحثًا عن حديد القنابل كما هو الحال بشأن راوينا هنا مما يسمح باستمرار العقدة الأوديبية، طالما أن الأب الغائب لا يساعد على تجاوزها. صحيح أن العقدة الأوديبية ليست من القوة بحيث تؤدى إلى عجز الراوي عن حب المرأة أو ممارسة الجنس، ولكنها موجودة بما يكفي لتحقيق نوع من العصاب الذي يسمى

بالفصام أو الشيزوفرينيا الذي يؤدى إلى الانفصال عن الواقع والانكفاء على الذات وإطلاق العنان للهو أو للرغبة اللاواعية.

ولعل الجزء الثاني من الرواية: " هذه تخوم مملكتي "هو أكثر الأجزاء قربا من مفاهيم التحليل النفسي. فعنوان الجزء وطبيعته الحلمية، ومجمل نسق العلاقات المتحقق فيه، كلها عناصر تشير إلى الاقتراب الحميمي بين الراوي وبين هذا الجزء بحيث يكاد يمثل نفسه تماما، أو ما يحلم بأن يكونه. وكما يقول فرويد "أن تفسير الأحلام هو الطريق الملكية إلى معرفة ما هو لاشعورى في الحياة النفسية، سواء بالنسبة للمحال أو للمحل، ولقد سبق أن رأينا أن تزايد أزمة الراوي مع الواقع، قد دفعته إلى الانغماس في حالة المرض النفسي الذي قاده إلى العودة إلى الذاكرة الجماعية، تلك التي شكلت لديه التمهيد الطبيعي للانتقال إلى الحلم، والذي ظل مركزه في النهاية - أو نواته امرأة من صلب الواقع هي "بدورو" أو "سناء" في الجزء الثالث. وهذا الفهم الواقعي لا يتعارض مع تلك المفاهيم الفرويدية طالما أن المرضى الفصاميين هم جزء من الواقع ونتاج له. في الجزء الثاني محاولة من الراوي للتعرف على ذاته أكثر، محاولة للولوج في اللاوعي. ولكن هذا اللاوعي أو اللاشعور يبدو بداية الجزء أشكاليا. ففي حين يعيش الراوي حالة من السعادة المتسقة المتكاملة في إطار مجتمع متكامل متسق، نجد أن المراوغة والغموض يأتيان من النواة التي كونت صلب الحلم و التي جاءت معه من الواقع أي "بدور"، و إذا جاز لنا أن نتبنى مفاهيم ما بعد بنيوية فرويد فإن الواقع هو الذي يؤدى إلى الكبت أي إلى اللاوعي. فـ "بدور" هنا هي إذن بنت الواقع الكابت وتكمن في اللاوعي ومن ثم فهي تراوغ الراوي الذي يظل يبحث عنها طوال الجزء الثاني حتى يجدها في نهايته وقد انطلق صوتها من خلف جدران الغرفة السرية المغلقة بقصر الأمير والتي حذر منها الراوي منذ البداية واستجاب هو للتحذير فلم يقترب منها أبدا، بل إنه لم يتذكرها إلا مع ظهور "بدور" في القصر، حيث توقفت عندها وقرأت ما كتب على بابها، ثم بعد ذلك حينما سمع صوتها منطلقًا من هذه الغرفة.

في الحكايات الشعبية تمثل الغرفة السرية المغلقة التي يحذر البطل منها عنصر تشويق لا للمتلقي فحسب وإنما أيضا للبطل نفسه، فيسعى طوال الحكاية لاقتحامها وفك طلاسمها، حيث الحكمة أو المعرفة. في روايتنا لا يهتم الراوي بالمعرفة، إلا حين تتحقق العلاقة بينها وبين بدور، وهي علاقة نستطيع أن نلاحظ أنها حدثت مع توتر العلاقة بين الراوي وبدور، كأننا نستطيع القول بأن "بدور" (بنت الواقع) تمثل لاوعي الراوي وأنها حينما كانت قريبة منه وملتحمة به وعاشقة له، لم يكن ثمة مبرر للقلق أو البحث، أما حينما اختفت منذ بدأ القلق، وحينما ظهرت ملتحمة بالغرفة السرية، تحولت الغرفة السرية إلى مركز الاهتمام. وتوجه إليها الراوي ليفتحها عنوة. لتخرج منها رياح اللاوعي المسمومة الصفراء لتدمير المدينة ويستيقظ الراوي.

ومن المهم أن نلاحظ هنا أن هذا النهاية قد توافقت – كما سبق القول- مع احتفال المدينة بإطلاق أول صاروخ من المدفع الذي اخترعوه بعد أن دلهم الراوي على أسراره (التكنولوجية). وهذا الاحتفال كان نهاية عصر وبداية عصر، نهاية عصر (اليوتوبيا) ودخول العصر الحـديث، عصر الثورة الصناعية الذي يخلو (حسب الرواية) من العدل والمساواة والحرية. وبمعنى مـا، فإن إطلاق الصاروخ يعني انتصار العلم و العقل بمعناهما الأوروبي الحديث، وبمعنى آخر، هو انتصار للوعي. ولكنه وعي فريق، لأنه وعي السلطة، أو الوعي الذي سوف يـستخدم لـصالح السلطة وضد البشر. وهذا التهديد الحاد للتوازن الضروري بين الـوعي واللاوعـي، أو لنقـل الالتحام بينهما الذي تحقق فعلاً للراوي مع بدور ومع مجتمع (عقد المرجان)، كان لابد أن ينتهي وتلقائيا بفقدان التوازن ولكن على النقيض، يفتح باب اللاوعي على مصراعيه ليدمر كل شئ.

ولعل النص الذي ينعي الزمن الجميل في عقد المرجان (١٤٨/٢-١٤٩) يذكرنا بـالنص الذي ينعي فيه أيضا الزمن الجميل في طرابلس المعاصرة:

"انتهى الزمن القديم بأفراحه البدوية وحلقاته الشعبية.. وباغتها زمن جديد لم تكن مهيأة له أو راغبة في أساليب حياته العصرية، فرفضت الانتماء إليـه، وظلـت معلقـة بـين ماضـيها وحاضرها، لا تجد شيًئا تنتمي إليه أو ينتمي إليها..(٢٣٥/٣-٢٣٦). فهذا التوازي الدلالي فـي النصين يمكن أن يقودنا إلى أن الراوي – أو الكاتب هنا - يلقى بمسئولية فصام الراوي وفصام المجتمع العربي كله على عاتق المدفع أو" التكنولوجيا" أو الحضارة الغربية، التي دخلـت إلينـا فجأة وعنوة ودون إرادة منا (ومن المهم هنا أن نتذكر أن مدافع نابليون بونابرت كانت أول ملمح لنا من الحضارة الأوروبية).

على هذا النحو يمكننا أن نتصور أن أزمة الراوي في الجزء الثاني، هي تجـسيد عميـق لأزمة الواقع، الذي لم يستطع أن يتجاوز العقدة الأوديبية لأنه قد فرض عليه أن يتطـور (مـن الطفولة) إلى نضج ليس ممكنًا وليس طبيعيا، فيعيش حالة الفصام في خلـل تـام بـين وعيـه ولاوعيه. ويصل هذا الخلل إلى قمته حينما يزداد تدخل التكنولوجيـا أو الـوعي (الأوروبـي) فيضطر المجتمع الراوي للحفاظ على الذات من خلال الهروب إلـى اللاوعـي وفتحـه علـى مصراعين، فيصل إلى مزيد من الخلل لأن زيادة دور اللاوعي يعني زيادة المرض والاختلال المطلق في التوازن، وهذا هو ما حدث للراوي فعلاً في الجزء الثالث.

لقد استيقظ الدكتور خليل الإمام من حلمه منزعجا وغير راغب في أن يتركه.ولكنـه الآن – مع بداية الجزء الثالث "نفق تضيئه امرأة واحدة" يعرف أنه كان يحلم، وأن هذا الحلم لا يمكن أن يعود، ومع ذلك فإنه لاييأس، بل يحاول زرع الحلم في أحشاء الواقع. أو بعني أدق اكتشاف الملامح المتشابهة بين الحلم وإمكانات الواقع. فينغمس في التنزه بين أحضان الطبيعة ليكتـشف فيها معاني لم يكن يعرفها من قبل، وحين يعود إلى مواصلة العمل والاندماج فيـه، يختـار أن

يعمل مع جمعية النشاط والرحلات كي تتيح له فرصة الاتصال بالطبيعة، وفي إحدى هذه الرحلات يكتشف سناء، ويحاول أن يعيد الحلم (بدور) إلى الواقع، ورغم أنه يسعى جاهدا لأن يتم الزواج من بدور إلا أننا ننتهي وقد هربت منه سناء بعد أن حاول اغتصابها.

وليس صحيحا تفسير فشل علاقة الراوي بسناء بالروتين الاجتماعي والخراب الإنساني في المجتمع أو بالحرص التقليدي عند سناء على الحفاظ على غشاء البكارة فحسب. وإنما تفشل العلاقة أساسا لأن الراوي مازال مريضا فصاميا، بل هذا المرض زاد بعد أن فتح غرفة اللاوعي السرية المحرقة المهلكة في نهاية الجزء الثاني. وهو فتح أدى به إلى الخلل في الهوية وفي الوعي بالذات، فرغم أن حلم الجزء الثاني هو حلم من الذاكرة الجماعية كما سبق القول. ورغم أن تحطيم هذا الحلم قد تم نتيجة لدخول المدفع الحديث، ورغم الوعي بكل هذا فإن الراوي يبحث عن ذات موحدة متوحدة "أحاول أن أجعل الشخصيات المتناقضة التي تسكنني تتحد في شخص واحد، وتتعامل مع الناس بسلوك يلقى الرضا منهم. كما أحاول أن أجمع الأزمنة المتعددة المتناقضة في زمن واحد. و أن أضبط إيقاع هذا الزمن الداخلي مع الزمن الخارجي وأجمع المحدود باللامحدود. وزمن الحلم بزمن الواقع" (١٤/٣-١٥) هذا السعي القائم منذ بداية الجزء الثالث، بل طوال الرواية، هو سعي مختل، لأنه لايعرف أن هذا التوحد مستحيل لأن الأسباب التي أدت إليه مازالت قائمة، بل أنها ازدادت. ومن ثم فإن الفصام هو قدر المثقف العربي الحديث والمعاصر، طالما بقى في إطار ذات الشروط التي تنتج الفصام، أي التبعية للغرب صاحب المدفع، وهذه التبعية تتجلى في السعي إلى تحقيق الذات الموحدة المتوحدة، أي الذات البرجوازية (النموذج الغربي) أي الذات التي لا تعي إلا نفسها ولا تبحث إلا عن نفسها، دون أن تستطيع الخروج إلى الذوات الأخرى، وإدراك أنها جزء من المجتمع، وأن المجتمع بداخلها.

ورغم أن هذا الوعي متحقق في مقولات كثيرة للراوي، كما حاولنا أن نوضح عبر التحليل. إلا أن سلوكه (وهذا فصام آخر بين القبول والفعل) يشير طوال الوقت إلى نوع من الانفصال عن المجتمع وعدم القدرة أو ربما الرغبة على المشاركة في هذا المجتمع من أجل فعل شئ نافع له. وسلوك الراوي في الجزء الثالث- بصفة خاصة – يؤكد هذا التوجه بوضوح فرغم أن الراوي يعاني من أمراض المجتمع التي تطاله رغم أنفه ورغم عزلته، إلا أننا لا نجد أي مقاومة لهذه الأمراض، بل سعي إلى الخلوة والاستمتاع والاستحواذ على المحبوبة والذات، ولذلك كان طبيعيا أن ينتهي هذا السعي إلى نقيضه أي إلى الاستسلام للواقع السيئ أو للاوعي مرة أخرى، والوعي هذه المرة وعي زائف سوف يؤدى إلى تكريس المرض وزيادته ربما إلى حد القضاء على الشخصية تماما.

وهكذا نجد أنفسنا منذ بداية الرواية في إطار حركة تبادلية دورية بين الوعي واللاوعـي، بين شقى الذات المتصارعين، وبين الأزمنة المتصارعة كما لاحظنا في بداية كل جـزء "ومـن زمن مضى وزمن لا يأتي وبينهما زمني". ورغم أننا في نهاية الجزء الثالث نـدرك أن الـزمن الآخر لن يأتي، فإننا نستسلم للزمن الحاضر الذي إما أن يقتلنا، أو يعود بنا إلى ذات الدائرة في أفضل التفسيرات. وهذا كما سبق القول أمر طبيعي في ظل الحتم التاريخي الذي تعيشه المنطقة، والذي يكرسه وعي الذات العربية البرجوازية لنفسها.

غير أن ذات الراوي – في هذه الرواية – وإن كانت ترصد هذه الأزمة بعمق، فإنها – في الحقيقة – تقدم طموحا مختلفًا وجديدا لهذه الذات، كما تبدى في الجزء الثـاني الـذي لا يمثـل الحضارة العربية أو الحلم بها، وإنما حلم بأفضل ما يمكن أن يعيشه الإنسان بصفة عامة، وكمـا يتبدى أيضا في خصائص الكتابة الروائية التي تجعل منها عملاً ممتعا، بالمعنى العميق للإمتاع كما يشير كاتبها.

إن هذه الرواية بالفعل مسلية وممتعة وهذا أمر يتحقق كما سبق أن أشرنا بفعل مجموعة من العناصر المشوقة، أولها اللغة البسيطة والجميلة والرهيفة التي تنساب برفق سـردى يـربط جزئيات الحدث بعضها بالبعض الآخر، مولدة حدثًا من حدث (على طريقة ألف ليلـة وليلـة). كذلك يستطيع هذا السرد أن يقدم جوانب الشخصيات المختلفة، سواء الراوي أو النساء، أو حتى الأصدقاء بدقة وعمق، وتلاحم مع حركة الأحداث دون ضجة أو افتعال أو ثغرات، بحيث يبـدو التلاحم والإحكام والمنطقية سمات واضحة لبناء الرواية. وهذه المنطقية والإحكام لا تنفي قانونًا مسيطرا على بناء الرواية، ساهم هو الآخر في التشويق والإمتاع، وهو قـانون إثـارة التوقـع وكسره (ولعل نموذج التعامل مع الغرفة السرية أبرز النماذج – ولكنه ليس وحيدا – على ذلك). وأخيرا يمكننا أن نضيف عنصرا مهما آخر من عناصر التشويق، وهو المزاوجة الناجحة بـين الواقعية والعجائبية، ليس فقط في الجزء الثاني الخاص بالمدينة المتخيلة، بل في كافة الأجـزاء، حيث نرى الراوي يعيش علاقات سحرية (أو أسطورية أحيانًا) في داخل العلاقـات الواقعيـة، سواء في أوروبا أو في طرابلس. ومن الطريف أن هذه العلاقات السحرية، ليست – فحـسب – مرتبطة بذات الراوي، وإنما بالآخرين أيضا، ومعاناة ليندا وزوجها وساندرا في الجـزء الأول، ومعاناة أنور جلال المغنى، وسعاد في الجزء الثالث مثال على ذلك.

أن هذه العناصر جميعا تساهم بالفعل في تشويق القارئ ليطلب المزيد، غير أنهـا ليـست عناصر شكلية وضعت لتحقيق هذا الهدف، ولكنها في الحقيقة عناصر (سـميولوجية) تتـضافر معا، ومع القضية الأساسية، قضية الذات المنشقة كما تتبدى فـي علاقاتهـا النـسائية خاصـة، الإنسانية عامة. وبهذا المعنى، فإن تشويق النص وإمتاعه، هما نابعان في الحقيقة مـن معانـاة بشرية حادة لدى الراوي وغيره من الشخصيات، وهي معاناة تنتقل إلى القارئ ليحاول أن يفهـم بها هذه الشخصيات، وأن يفهم نفسه أيضا وواقعه الذي يعيش تناقضاته داخل الرواية وخارجها.

وقد نجح الكاتب في أن يحقق هذا التلاحم مع القارئ بسبب العناصر التشويقية السابقة، وبسبب عدم تدخله في السرد أبدا. فالراوي (العليم) هو الذي يحكي ويقص، ولكنه لا يبدو عليما بكل شئ، بل إن الشخصيات تفرض أصواتها وصراعاته. إن الراوي نفسه يعلن طوال الوقت لأحاديثه، وتعدد أصواته، وهو مايكشف عن انشقاقه، ويزيد من إمتاع القارئ بفعل التوتر الذي هو قيمة جمالية أساسية في كل عمل فني.

إن هذه الخصائص التشكيلية كما سبق القول متلاحمة ومنسجمة مع خصوصية التجربة وطبيعة الأزمة التي تجسدها الرواية. بحيث تستطيع بالفعل أن تقدم لنا خصوصية انشقاق الذات العربية، التي وإن أمكن إدراكها عبر مبادئ التحليل النفسي، إلا أن رؤية الكاتب نفسه ترفض البقاء في إطارها وحدها، وإنما تحتم ربطها بالفهم الاجتماعي للعلاقة بين الذات والجماعة، لا بالمعنى الساذج الذي يرى علاقة التأثير، وإنما باعتبار أن الفرد كائن اجتماعي في أعماقه يعيش الصراعات الاجتماعية، حتى وإن لم يكن مشاركًا فيها أو فعالاً.

وهذا الوعي مرتبط بالجذر الذي سبق وأن أشرنا إليه، رفض النموذج الغربي الذي يصل إلى حد العداء له أو بمعنى أدق لوجهه الاستعمارى التدميري.

ورغم أن الراوي البطل ينتهي بطلاً ضدا مستسلما لأسوأ ما في الواقع، فإننا لا نشعر إلا بأنه استسلام مقيت لا نستطيع أن نقبله أو نسلم به. صحيح أن الحل الذي سعي الراوي لتحقيقه في الجزء الثالث، كان حلاً واقعيا يحاول أن يستنبت الحلم من بطن الواقع، وصحيح أن هذا الواقع رفض هذا الاستنبات وإن بدا متقبلاً على المستوى السطحي، بحيث يمكن القول بأن عدم إنجاب الراوي في وطنه (إلا من زوجته ولا من سناء) هو عقم في الواقع، وليس عقما في الراوي الذي نعرف أنه أنجب من ليندا وأودع أطفالاً أحشاء امرأتي عقد المرجان (نرجس القلوب وبدور). و إذا كان ممكنًا أن نمارى في حقيقة الإنجاب في الحلم، وخاصة أنه إنجاب لم يكتمل، فإننا لا نستطيع أن نمارى في حقيقة وجود الطفل في الجزء الأول.

الرؤية التي تشير إليها النهاية هي أن الواقع عقيم، ومع ذلك يستسلم له استسلاما مقيتًا، بحيث نكون مضطرين إلى رفض هذا الاستسلام والعودة إلى البحث عن العلة، التي ربما وجدناها – كما حاولنا أن نوضح في التحليل. وفي خطل الطريق الذي سار فيه الراوي، ووهمية الحلم الذي حلم به، حلم بذات برجوازية لا يمكن أن تتحقق فعلاً في ظل الشروط التابعة القائمة، غير أن مجمل الرواية وخاصة محتوى شكلها يرشحان لنا حلاً يتجاوز حدود الاستسلام القابع في نهاية الجزء الثالث. وأقصد هنا أن منطق السرد وآليات الكتابة، هي في الحقيقة عمل دءوب للخروج من المأزق. هذا العمل يتمثل في التواصل الحميم مع القارئ، عبر إدراكه لمحتوى شكل الذات العربية المعاصرة، عبر إدراكه لخصوصية الانشقاق وجذوره، وعبر قدرته على أن يتمثل القيم الجمالية الدقيقة التي يعيشها البشر ويمارسونها في سلوكياتهم المختلفة، وعبر تطويعه الباهر

للغة لجعلها مشوقة إلى هذا الحد وبسيطة وعميقة، بحيث يـستطيع الإنـسان العـادي/القـارئ العادي- الذي فيه الأمل وإليه يتوجه الطموح – أن يقرأ ويستمتع ويعرف ويدين ويصل هو نفسه إلى الحل، وإذا كانت الأزمة التي لا يستطيع البطل أن يتجاوزها بنفسه، هي أزمـة الانـشقاق والفصام، أي الانفصال عن الواقع، وعدم القدرة على التواصل معه، فإن الحل الفنـي هـو مـا تقدمه الكتابة الروائية في الثلاثية. قدرة متحققة تتصل بالواقع فعلاً.

* يحيى يخاف:

هل يستحم النهر – حقًا – في البحيرة؟

منذ حوالى ثلاثة عشر عاما قرأت قصة ليحيى يخاف بعنوان "المرأة الوردة" وكانت أول ما قرأت له. ومنذ ذلك الحين وأنا أنتظر كتابته بشغف، لأن تلك القصة قالت أن هذا الكاتب قادر على أن يدرك جوهر الحياة (في مواجهة الموت) وخصوصيتها الفلسطينية بعمق وشفافية، وأن يصور هذا الجوهر مجسدا في لغة تقترب من درامية وصفها من اللوحة التشكيلية بل هي كذلك.

تابعتُ روايات يحيى يخاف بعد ذلك، ولكن في ظل جو من التوتر الذي شاب العلاقة بيني وبينه على المستوى الفكري ، وعلى أن أعترف أن اختلافي إزاء مواقفه في اتحاد الكتاب أو في قضية السلام، وموقف المثقفين المصريين من زيارة أراضي الحكم الذاتي، تلك القضايا التي دارت بشأنها حوارات حادة بيننا عدة مرات، قد تركت أثرا على قراءتي لأعماله، حتى وقعت في يدى أخيرا روايته الأخيرة "نهر يستحم في البحيرة". (دار الشروق. عمان ١٩٩٧) وأعادتني إلى يحيى يخاف وأعادته إلى .

تكمن أهمية رواية "نهر يستحم في البحيرة" في أنها تتخذ من "العودة إلى الوطن" موضوعا لها. وهو بالطبع موضوع شديد الأهمية والحساسية وخاصة لواحد مثل يحيى يخاف، على كافة المستويات السياسية والفنية والإنسانية أيضا. فأن يعود الإنسان – الفنان إلى وطنه بعد ربع قرن من الزمان، وبعد صراع الأمل مع اليأس في إمكانية العودة والنضال من أجلها، ثم "تحققها"، لهي تجربة ثرية ومليئة بالإمكانات الفنية العالية، وبالمخاطر أيضا، لأنها مادة مليئة بالميلودراما والسنتمنتالية. ومن هنا تأتي الأهمية الأكبر للرواية، لأن الكاتب نجح نجاحا باهرا في السيطرة على هذه المادة، حين لم يستسلم للمذكرات أو اليوميات أو السيرة الذاتية، وإنما حولها جميعا إلى عناصر روائية وبنى بها وبغيرها من العناصر بنية روائية دقيقة ومحكمة، جميلة ودالة.

تبدأ الرواية بما يشبه السيرة الذاتية، فبعد المشهد الأول القصير، الذي يبدو مشهدا روائيا، يأتي المشهد الثاني، عن العودة:

"ها هو الوطن، لحم ودم، ولكنه مثخن بالجراح.. مرت فوقه الزوابع فدمرت كل شئ ماعدا الناس.. عندما عبرت الجسر، وشاهدت أرض الوطن، امتلأت عيناي بالدموع، دخلت من معبر الجسر ولم أدخل من معبر رفح.. دخلت من على الجسر الخشبي..

أشار لنا جندي أسود، لعله من الفلاشا الأثيوبية فعبرنا الحاجز، لنصل على الفور إلى الحاجز الفلسطيني الذي يحاذي مزرعة العلمي، والذي ترفرف فوقه الأعلام، ترفرف مثلما يرفرف في أعماقي طائر الشباب.. طائر الشباب الذي تركني منذ سبعة وعشرين عاما، عند تلة الماصيون في رام الله، ولم يرافقني إلى بلاد الغربة"(ص ٧-٦).

بعد ذلك يعود النص إلى الرواية من المشهد الثالث، يستمر مزاوجا بين السيرة الذاتية والرواية حتى النهاية، ولكن من هيمنة البنية الروائية المحكمة والتي صنعتها شخوص بشرية من لحم ودم يمثل وجودها ومسعاها حياة إنسانية وطموحات ترقى لحد أن تكون رموزا، وعبر أحداث متتابعة تقود هذه الشخوص إلى اكتشاف الحقيقة في النهاية، رغم أنها لا تحقق آمالها المباشرة إلى كانت تسعى إليها.

الراوي هو أكثر الشخصيات وجودا في النص، وتشير كثير من الدلائل كما سيتضح فيما بعد إلى أنه قريب جدا من الكاتب. ومع ذلك فإن هذا الراوي (الذي لم يعد راويا عليما بكل شئ كما في بعض روايات يحيى السابقة)، ليس هو أهم شخصيات الرواية. بل لعل أهم شخصية ليست من الشخصيات الحية التي تتحرك على أرض الواقع، مع أهمية هذه الشخصية (مجد وأكرم)، وإنما شخصية تبدو خيالية صنعها المؤلف لكنه صنعها على نحو يجعلها أكثر الشخصيات واقعية وحيوية، تلك هي شخصية الجندي الياباني (أونودو) "الذي كان ضابطًا في الجيش الياباني أثناء الحرب العالمية الثانية.. إنه لا يصدق أن الحرب قد انتهت، لذلك فإنه لم يلق السلاح بعد" ص ٩.

لقد نجح الكاتب حين خلق هذه الشخصية ذات الملامح الواقعية (أقصد أنها يمكن أن تكون قد وُجِدت في الواقع فعلاً)، في أن يجسد تمزقاته وصراعه الداخلي تجسيدا موضوعيا، بحيث يمكننا القول أن هذه الشخصيات هي التي تحمل منذ البداية، وحتى النهاية منظور الكاتب.

لقد تطورت شخصية (أونودو) مع تطور أحداث الرواية فهو الذي ظل سنوات طويلة لم يعرف أن الحرب قد انتهت وأن اليابان قد هزمت، وظل رافعا – وحده – السلاح في جزيرة معزولة، ينتبه إليه قائده – بعد وقت – ويذهب إليه ليخبره بما حدث ويأمره بإلقاء السلاح، لكنه يرفض أن يترك الجزيرة ويعود إلى الحياة، ويأخذ في التأقلم مع الطبيعة وكائناتها الحية، لكنهم أعادوه بالقوة إلى المدينة، فوجد نفسه غريبا عن ناطحات السحاب، غريبا عن عالم الكمبيوتر وسيارات التويوتا والقطارات السريعة في أنفاق المترو.

"عاد كما عاد أهل الكهف، فأصابه الاكتئاب، وسقط في بئر القلق" (ص ٤٨-٤٩)، ولذلك كان على العالم أن يبحث له عن مخرج وأن يعالج كي يتكيف مع الواقع الجديد، وكان الحل هو "المشاركة في إحدى الدورات التي تقام في مناطق الحكم الذاتي الفلسطيني ليستطيع التكيف والاندماج" (ص ٥٢). غير أنه من الواضح أن هذا الحل الذي اقترحه الراوي لم يصلح للعلاج، مثلما فشلت الحلول الأخرى المطروحة على الشخصيات الأخرى في الرواية – كما سنرى. ومن هنا يتمرد أونودو على الراوي و"يقفز.. من الدفتر.. يركض نحو دغل من الأشجار وهو يحمل بارودته العتيقة، أركض وراءه وأنادى: انتظرني انتظرني"..

يواصل الجري، وأنا أركض خلفه، يصعد تلة، وأصعد وراءه، يدوس الشوك والأسـلاك الشائكة، وأدوس خلفه، يصعد ويصعد..

ثم يجد أمامه مغارة، يدخل إلى المغارة، أركض خلفه، وأحاول أن أدخـل وراءه، ولكـن رأسي يصطدم بباب المغارة، فأسقط على الأرض" (ص ١٤٢).

وحين يستيقظ الراوي" كان خيط من الدم يسيل من جبيني.. كانت ثيابي ممزقة، وكانـت الأشواق تتعلق بكتفي وعلى رؤوس أصابعي" (ص ١٤٢).

لقد كانت شخصية "أونودو" محاولة من الراوي لكي يتكيف مع الواقع الجديد، لأنـه منـذ بداية عودته إلى الأرض كان يتوهم أنه سوف يعود إلى قريته التي طرد منها هو وأهلـه قبـل خمسين عاما (راجع رواية يحيى يخلف) "بحيـرة وراء الـريح" دار الآداب – بيـروت ١٩٩١ الجزء الأول) ولذلك طلب من صديقته "مجد" أن تعد له رحلة إلى بحيرة طبرية ليـزور قريتـه "سمخ" وليزور قبر خاله عبد الكريم (راجع أيضا "بحيرة وراء الريح") هذا الذي عاد بعد الهجرة عندما أدمى الرحيل أقدامه، أضنته الغربة، عاد إلى "سمخ" ليموت بجانب أنقاض (دار الأمـان)، فعل كما تفعل الغزلان إذ تنتحي مكانًا قصيا لتموت ذاك الموت الجميل، الرواية (ص٣٢).

وتعد "مجد" للرحلة وتصاحب الراوي فيها، وهي محاولة غير أكيدة منها لإعـادة صـلة قديمة كانت بينهما، لكنها قديمة ولا تصلح للحياة، لأنها – كما هو واضح – قد اختلفت، والراوي الذي عاد لا يبدو أنه عاد حقيقة، يبدو طوال الوقت غريبا في المكان، وتعشش دائما في مخيلتـه صديقته التونسية "عائشة"، بدلاً من "مجد"، ومن هنا فإن مجد التي تدرك المعـضلة تـصطحب معها أكرم الفلسطيني الأصل الأمريكي الجنسية، الذي عاد هو الآخر ولكـن بطريقـة مختلفـة ولأغراض مختلفة.

عاد أكرم الثري الأمريكي ليبحث عن "برتا أهارون" راقصة الليدو، حبيبة (عمه) فـارس الفارس، رمز التعايش، وصورة المستقبل" (ص ١٢٢).

ثلاثة تضمهم الرحلة ولكن أغراضهم مختلفة، وكل منهم يسلك على النحو الذي يحاول أن يحقق به غرضه. ولكن الواقع "الإسرائيلي" يحرمهم من هذه المحاولة. عبـر الرحلـة تتكـشف فداحة الحقيقة، حقيقة الاحتلال الإسرائيلي الذي غير كل شئ وأصبح العرب فيـه (حتـى ذوى الجنسية الأمريكية) غرباء وإرهابيين، وغير مرغوب في وجودهم حتى ولو للزيـارة (ورمـز التمساح الوهمي في البحيرة والشوارع تجسيد واضح لذلك).

ففي المدينة التي بنيت على أنقاض "سمخ" يتوقف الرجل "أهذه سمخ؟ ها أنت بعـد سـتة وأربعين عاما تعود إليها. تعود سائحا.. متفرجا، زائرا وسط الهواجس والريب والخوف. حملت في أعماقك صورتها، ذاكرتها أصبحت ذاكرتك، حكاياها، وأناسها، وعطر ورودها، وبـساتينها،

تستطيع الآن أن تعيد بناءها وهندستها، بيوت الطين وبيوت الحجارة السوداء، دار الحاج حسين، ودار الأمان، وتلة الدوير، وأم المصارى وتلة القصر، وصفير القطارات" (راجع رواية بحيرة).

هنا، صارت مدينة يهودية جديدة فوق ترابها، على أنقاض بيوتها.

"سمخ"، مدينة تم ترويضها وتهويدها (الرواية ص ٨٠). في هذا المكان يقـضي الـراوي و"مجد" ليلتهما معا مع استحالة أن يلتقيا، بينما ذهب أكرم مع "يائيل" عاملة المطعـم اليهوديـة لتحقيق غرضه في البحث عن "برتا". ومن شاطئ البحيرة ترغب "مجد" في أن يستحما معا فـي بحيرة طبرية، وكان الراوي يود لولا ذكرى عائشة، ولولا الخطر الـداهم الـذي حـل علـى الإسرائيليين من تمساح صغير في البحيرة أمسكوا به بعد وقت قليل. ولكن ضاعت الفرصة لكي يستحما معا.

استحال إذن، بسبب الواقع الجديد أن يستعيد الراوي"مجد" مثلما استحال أن يستعيد "سمخ" أو أن يستحم في طبرية. استحال أن يستحم النهر في البحيرة "النهر ذكـر، و البحيـرة أنثـي" (الرواية ص ١٠٩).

في المقابل كان أكرم يسعى، عبر تواصله مع الإسرائيليين- لتحقيق أمله في الوصول إلى "برتا" رمز التعايش. وفي هذه الأثناء اكتشف مفاجأة مهمة للرواي؛ فخاله عبد الكريم لـم يـدفن على شاطئ البحيرة كما كان يتمنى، وإنما حفظ جثمانه في ثلاجة بعد أن أطلقوا عليه الرصاص على الحدود في انتظار مبادلة جثته ظنًا بأنه جندي سوري. ورغم الأسى يستعد الراوي للذهاب لتسلم الجثة كي يواريها تراب شاطئ البحيرة، كما كان الخـال يحلـم، غيـر أن الإسـرائيليين يرفضون حتى مجرد رؤية الجثة، لينهار حلم الراوي الأخير، مثلما ينهار – أيضا – حلم أكـرم برؤية "برتا".

لقد استطاع أكرم أن يجد "برتا" فعلاً، وأجرى ترتيبات مكثفة لتصوير اللقـاء تلفزيونيـا، ولكنهم حين ذهبوا للتصوير وجدوا "برتا" لا تسمع كما أنها لا تتكلم، وفضلاً عن ذلك فإنها بالكاد ترى نوعا من الغبش (ص ١٢٥). ولم تستطع التعرف على أكرم ومن ثم" فلن يكون هناك حوار البته".

وهكذا انتهى أيضا حلم أكرم الذي بدا طوال الرواية منفوشًا كالطاووس بثروته وأحلامـه في التعايش "ارتسمت أقصى حدود الخيبة على وجه السيد أكرم، وبدا جريحا ومهزوما وشاحبا.

مشى مثل أب نفض لتوه يديه من تراب أهاله على قبر ولده، مشى وقد احدودب ظهره" (ص ١٢٨).

"لقد جاء يبحث عن التعايش، فوجد صفحته ملأى بالتجاعيد" (ص١٣٢).

ومن هنا فإنه من المنطقي أن تتحول تهكمات أكرم الصغيرة المنتشرة عبر الرواية إلى ثورة ورفض كامل، وتنتهي الرواية بصراخ أكرم في وجه الجندي الإسرائيلي:" القنبلة موجودة داخل صدري.. في أعماقي.. حذار من الاقتراب فقد تنفجر بين لحظة وأخرى" (ص١٤٤).

ومع تحطم حلم الراوي من ناحية، وحلم أكرم من ناحية أخرى، يتحطم أيضا حلم "مجد"، التي كانت قد بدأت تتواصل بوضوح مع أكرم.

غير أن هذه الأحلام التي تحطمت قد كشفت عن كونها أوهاما لا أحلاما، أي أن تحطمها قد كشف الحقيقة التي تعيش في صلب الواقع، وليس في الخيال، ومن هنا أهمية التماهي المجسد فنيا على نحو بديع بين الراوي و"أونودو" ففي حين يحاول الراوي أن يلاحقه متبنيا معاناته إلى حد الجرح كما رأينا في النصوص السابقة، فإنه في نفس الوقت – يطلقه من أسر أوراقه ليعود إلى الواقع" أريد أن أستنشق الهواء، وأن أرى الأدغال والسماء الزرقاء، أريد أن أشم رائحة الأرض وأن أستمتع بالنقاء وغب المطر.

أريد أن أستحم تحت الشلالات، وأن أشاهد التماسيح في المستنقعات، وأن أحتمي من الشتاء بأوراق الموز التي تشبه آذان الفيلة.

أريد أن أراقب الشواطئ بمنظاري، وأن أحرس الفكرة التي نذرت حياتي من أجلها.

أريد أن أراقب بزوغ الفجر، وأرى أول حزمة ضوء تطل من وراء التلال (ص ١٤١) لا يريد "أونودو" أن يدجن في أراضي الحكم الذاتي، يريد وطنه الحقيقي، وحلمه الحقيقي بنفي الهزيمة والانتصار للحياة الكاملة غير منقوصة.

أليست هذه هي الرسالة التي عانَى يحيى يخلف فنيا وإنسانيا على نحو ملحوظ لكي يصل إليها. نعم هي الرسالة المهمة، والأهم أنها جاءت مجسدة على نحو فني راقٍ، لتكون فيما أعتقد – أجمل روايات يحيى يخلف.

*** حسن نور:**

رواية النوبة.. مصر

حسن نور واحد من قلة من الكتاب المتميزين من ذوى الأصول النوبيـة، والـذين ظـل ولاؤهم لأصولهم ووعيهم بمأساة أهل النوبة جرحا غائرا لا يندمل. وكيف يندمل وقد أدت هـذه المأساة إلى فقدان الإنسان لجذوره وتشتته بعيدا عما هو حيمم في تكوينه ووجدانه. بل وحتى في مصالحه المادية وعلاقاته الاجتماعية؟!

كتب حسن نور خلال العقدين السابقين من الزمان أربع روايـات وخمـس مجموعـات قصصية ومسرحية بالإضافة إلى أربع كتب للأطفال. وواضح من كثرة الإنتاج - ليس فقط من حيث العدد وإنما أيضا من حيث التنوع في الأشكال الفنية، وهو تنوع لا يستبعد بأية حـال مـن الأحوال - مركزية الدافع والهم والقضية النوبية، التي تظل محور كل أعماله. بل إننا نـستطيع القول بأن هذا التنوع هو محاولة لصياغة هذه القضية جملة وتفاصيلاً بأشكال مختلفة حتى تظل في ذاكرة الأجيال، وحتى – ربما – يمكن التوصل إلى حل لها. ولذلك سنجد رصدا دقيقًا لمجمل حياة أهل النوبة وعاداتهم في مختلف الأعمال.

ومع ذلك، فإن هذه الرواية "ظلال طويلة سوداء" مع الرواية السابقة" دوامـات الـشمال" تقدمان رؤية أكثر اكتمالاً وشمولاً وعمقًا، لمأساة النوبة، لأنها تراها وترى أسبابها، ومـسئولية أهل النوبة - هم أيضا - عنها، ولكن الأهم أنها تراها في سـياقها العـام جـزءا مـن مأسـاة المصريين بصفة عامة.

في هذه الرواية رصد مهم لمرحلة من تاريخنا الحديث هي المرحلة التـي سـبقت ثـورة ١٩٥٢ وما بعدها، تقدم من منظور شاب نوبي (ذي النون) مات أبوه في القاهرة فتحمل أسـرته أو جزءا منها (الذكور) في حين حملت الأم البنات وعادت إلى النوبة طلبا للـستر. يقتـرب ذو النون – في القاهرة – من منظمة شيوعية فيعتقل لبعض الوقت ويتوقف عن متابعة دراسته فـي الأزهر. وحين يخرج إلى النور ينصحه أصدقاؤه بالهرب إلى قريته بالنوبة بعض الوقت. فيذهب إليها في رحلة مثيرة تكشف عذابات البشر هناك، ثم يعود ليجد أن الملاحقة مازالـت تطـارده، وأصدقاؤه في السجن؛ فيضطر إلى التخفي حتى يتم الإعلان عن القوانين الاشتراكية والإفـراج عن الشيوعيين.

لا تسير أحداث الرواية طبقًا لهذا التسلسل الزمني، بل تبدأ بوصول الراوي إلـى قريتـه بالنوبة، وتسرد لنا أحداث تلك الرحلة حتى عودته إلى القاهرة. وخلال هذه الرحلـة لا نعـرف شيئًا عن اعتقاله سوى في إشارات عابرة غير مضيئة، ولا تضاء هذه الفترة إلا بعد عودته إلى القاهرة ولقائه بإخوته ورفاقه وتخفيه، بحيث يبدو الاهتمام في أكثر من نـصف الروايـة الأول،

برحلة النوبة. في حين تحتل حياته في القاهرة، قبل الرحلة النوبية وبعدها، أقل من النصف (الثاني). غير أن الكاتب ينهي الرواية ببراعة فائقة، حين يربط بين الرحلتين في نهاية المطاف.

يستطيع القارئ أن يستخلص للرواية ثلاثة مرتكزات أساسية يدور حولها السرد، تنفصل أحيانًا وتتقاطع وتتداخل أحيانًا أخرى ثم تلتقي في نهاية المطاف. المرتكز الذي يبرزه السرد مبكرا مع بداية الرواية هو قضية تهجير أهل النوبة إلى قرى جديدة بديلة عن قراهم التي ستغرقها المياة التي سيوفرها السد العالي ، يبدأ هذا المرتكز على لسان الناس في قرية الراوي، عبر جمل وعبارات تجمع بين الأسى والألم لفراق الديار، وعدم اليقين في أي شئ، وينتهي المرتكز حينما يصر الراوي على زيارة القرى الجديدة التي أعدت للتهجير، وذلك خلال رحلته من القرية إلى القاهرة. وحين يراها يفاجأ بأنها "بيوت واطئة قميئة":

"أن حظائر بهائمنا هناك كانت أكثر اتساعا وارتفاعا عن تلك البيوت، وكانت بيوتًا آية في الفن المعماري، الحوش السماوي، والمندرة الواسعة ذات الأبواب تطل عليه، وكذلك الحجرات المضيفة، والواجهات المزركشة وزخارفها البديعة، التي سجلها الفنانون في لوحاتهم، تشهد على عظمة هذه الدور، فما بالهم يبنون لنا هذه القبور لنسكن فيها، بدلاً من الحفاظ على تراثنا الهندسي الرائع..؟

أهناك ثأر بين رجال الثورة والنوبيين، فاختلقوا حكاية التهجير ليستوفوه، وإلا فلماذا الإصرار على إخراجنا من بلادنا، وبها أراض يمكنها استيعابنا.. أم هو الإصرار على إذابتنا في مجتمع الصعيد..؟ لم .. ونحن لم نسبب لهم قلقًا من أي الأنواع؟

لا لا.. يجب أن نرفض هذا التهجير، أن نرفض المجئ إلى تلك الخرابات، حتى لو تركونا للغرق".

إن هذا الوصف الدقيق يوجز الكثير من النصوص التي يمتلئ بها الجزء الأول من الرواية، لوصف النوبة وأهلها وعاداتها وتقاليدها، وخاصة النيل الساحر الذي يقوم مقام الحياة نفسها بالنسبة لهم: كل بيوتهم تطل عليه، وكل حياتهم متصلة به.. أما القرى الجديدة فهي بعيدة عن النيل كل البعد. في النص إشارة إلى الاحتمالات المتعددة التي يمكن أن تفسر موقف رجال الثورة، كما يسميهم، من ضرورة التهجير، ومنه الإشارة إلى الثأر، وهي إشارة ساذجة دون شك، لأن الرواية نفسها تكشف - فيما بعد – وهذا ما يربط المرتكز الأول بالمرتكز الثالث، إن هذا هو النهج اللاديمقراطي الذي حكم فكر الضباط الأحرار وسلوكهم إزاء الجميع، بما في ذلك التنوع والتعدد في أنماط البناء. ولعل ما حدث في قرى مديرية التحرير يؤكد هذا أيضا؛ فحين حملوا الفلاحين من قرى وسط الدلتا إلى مديرية التحرير، وجد هؤلاء الفلاحون في انتظارهم، عمارات سكنية بشقق، و إدوار مغلقة، فلم يدروا أين يضعون بهائمهم وطيورهم، وأين يخزنون حبوبهم، وأين يلتقون معا دون دوار.. الخ.

في هذا المرتكز الأول تبدو لنا ثنائية واضحة بن الجمال والقبح، بين الأصـالة والحداثـة المزيفة المفروضة على الناس، من قبل سلطة وضرورات أخرى. تمتد هذه الثنائية إلى المرتكز الثاني، والذي يرتبط بالتقاليد النوبية، ويمكننا أن نسميه مرتكز "فضيلة" أو الفـضيلة بـألف ولام التعريف.

مأساة فضيلة ترويها له أم الراوي باختصار ولد عمك جاسر النور عاوز يحل خطبته من بنت عمه فضيلة ابنة عمك بحر الله يرحمه. والمشكلة أنه طلبها من أبيه منذ أن كانا صـغيرين. فقد تكفل بها عمها وعاشت معهم في دارهم، والرجال أعلن في النجع من زمن بعيـد أن ولـده خطب ابنة عمه، فلم يتقدم أحد شباب النجع لها،على الرغم أن كل واحد كان يتمناها لنفسه، لأن البنت جميلة وعاقلة ورزينة، وصدق من أسماها فضيلة".

المشكلة ذات شقين؛ الأول: أن فضيلة قد أحبت جاسر، وأن عمها ومعظـم أهـل القريـة يتمسكون بالتقاليد، أما الشق الثاني: فهو أن جاسر قد أراد فسخ الخطبة لأن أحمد عواض ابـن القرية الذي تركها إلى أسوان وجمع مالاً حراما قد أغواه بالمال ليتزوج من ابنتـه وفـي هـذا السبيل تواطأ جاسر مع الشيخ، كبير المجلس ليكسر التقاليد، ويقبل بدفع غرامة لمخالفة التقاليـد والأصول، وغرامة ثانية على حنثه بالعهد". ويقبل الجالسون الحل وهم خانعون.. فتتحطم بـذلك القيم الأصيلة تحت معول قيم التبادل والمنفعة، وهذا ما يعلنه صـوت حـزين يقـتحم علـيهم المجلس،، "شاب في الأربعين حرقت الشمس جلده.. أصلع الرأس.. هـضيم الوجـه.. مـسلول الجسد، عليه هلاهيل بالكاد تغطي جسده.. يزعق في غضب:

- وكبار الجوم (القوم)، و وأهل النجع، وورجال البلد
- خلاص.. بعتم فضيلة بملاليم
- فضيلة كما ما عاوزاكم.
- فضيلة حتسيبكم.
- عيشوا من غير فضيلة.. من غير حب.
- ثم بصوت منغم بالحزن وهو يغادر المجلس:
- مكتووب.. مكتووب.
- لا دجال ولا مجذوب.
- حيبان.. حيبان.
- قبل الأوان حيبان.

والراوي يتذكر هذه الكلمات في نهاية المرتكز الأول، حينما يشاهد المال الذي يساقون إليه مع تحقق التهجير، مشيرا إلى أن الكارثة لم تحل فقط بالنوبيين لأسباب خارجة عنهم، بل لأنهم أيضا تخلوا عن الفضيلة.

ليست الفضيلة هنا هي التقاليد الجامدة المتحجرة التي تعوق حرية البشر، بل بالعكس هـي الحق والعدل والجمال. فليس المدان هنا من قبل الراوي هو الخروج على التقاليد، وإنما المدائن هو استغلال مشاعر الناس، وخيانة العهد دون مبرر أصيل، بل بدافع الطمـع فـي المـال.. أو السلطة.. وهذا هو المرتكز الثالث.

فالراوي ورفاقه الشيوعيون هم أيضا أهل فضيلة، يقول الراوي للشاب الذي يعجب مـن كونه يصلي وهو الذي كان" معتقلاً":

"ليس كل من يعتقل يكون كافرا. وقد اعتقلت لأنني ناصرت الحرية.. التي أؤمن بها إلى أبعد حدٍ.. وأنا مع الثورة في إيجابياتها، وأطالب بعلاج سلبياتها وأهمها الديكتاتوريـة. فالنظـام الشمولي لا يفرز كوادر ولا مواطنًا صالحا، والنتيجة في النهاية التخلف".

ويقول عبد الدايم المناضل وأستاذ الراوي الذي اعتقل مرتين، يقول للمحقق:

"أنا أؤمن بمبادئ الثورة، خاصة إرساء أسس الديمقراطية، وأرفض قانون الطـوارئ إذا مازالت أسباب تطبيقه، وأرفض أي قيود على حرية المواطنين الطبيعية".

لقد وضع الضباط الأحرار التقدميين المصريين في مأزق بالغ الصعوبة. فالسلطة ترفـع شعاراتهم لكنها تمنعهم وتمنع جميع المواطنين من المشاركة في تطبيقها،وهنا يأتي الصراع بين طرى الثنائية الجديدة: المناضلون من أجل قيم الحق والعدل والحرية، والـسلطة الديكتاتوريـة القامعة، التي يسعى رجالها إلى اكتناز أكبر قدر من المال بالحرام عبر سرقة قصور الإقطاعيين القدامى، التي يقوم بها أكبر شخص مسئول عن الحراسات، والذي اضطر الراوي للعمل عنـده للتخفي فعرف أسرار سرقاته.

بهذا التفسير ترتبط السلطة في المرتكز الثالث بالمباني القميئة في المرتكز الأول، وبخيانة العهد والأصالة في المرتكز الثاني.. في حين يرتبط المناضلون – بالمقابل – بالمباني الجميلـة وبالفضيلة.. ولذلك كانت النهاية – مفاجئة – وبديعة في نفس الوقت، حين نكتشف أن عبد الدايم كان أحد عشاق فضيلة، وأنه حينما خرج من المعتقل وعلم بحكايتها مع جاسر، قـرر التقـدم لخطبتها.. لكنها للأسف.. كانت قد ماتت.. ولتنتهي الرواية بعودة صوت المجذوب:

"أصاب القوم الخرس، فظلوا واجمين، حتى انفلت أحدهم من بينهم بعوده الضامر، ووجهه الهضيم، وملابسة المرتقة، وذراعه تلوح بجريدة نخيل لا تفارق يده وهو يردد باكيا:

- مكتوب مكتوب
- لا كداب ولا مجذوب

- هم اللي قتلوها
- هم اللي غرقوها

ثم استدار يخترق صفوفهم وهو يردد كلمات إدانتهم، وهم واقفون كالأصنام.. لا يقـدرون على شئ".

تنتهي الرواية إذن بانتصار محور الشر، رغم أن الأمور كانت قد بدا عليها التحسن، بعد صدور القرارات الاشتراكية، لكن بعد فوات الأوان، وبعد قبل الفضيلة والحرية وقدرة الإنـسان على الفعل.

بهذا المعنى إذن تصبح رواية حسن نور شهادة على زمن من عين مصري، وليس فقـط نوبي، وأيا كانت النوبة تظل البؤرة، شهادة على زمن أسس لما عاناه المواطنون ومازالوا حتى الآن.

* إبراهيم الحريري:

حلم الانبعاث من رماد القمع

مع بداية المعركة الشرسة التي شنتها جيوش الحلفاء على العراق في العام الماضي، فوجئ أصدقاء إبراهيم الحريري ومعارفه برد فعل غريب إزاء ما يحدث.

فإبراهيم الكاتب والمترجم والصحفي، والذي عاش معظم حياته خارج وطنه العراق، مطرودا من قبل نظامه الفاشي، والذي يقضي الحلقة الحالية من عمره بوصفه لاجئًا سياسيا في كندا، لم يجد ما يفعله إزاء عنف الهجمة الوحشية على الشعب العرابي، إلا أن يلجأ إلى كنيسة جيلين ردوس المتحدة بتورنتو ليعتصم بها مضربا عن الطعام.

بدا رد الفعل غريبا وانتحاريا، وخاصة لمن يعرف الحريري وأدبه، وما تمثله الكنيسة من رموز في هذا الأدب. ولكن – مع الوقت – اتضح أن الحريري- كما في أدبه- قد استطاع أن يحول هذا الفعل الهروبي إلى فعل إيجابي لمواجهة ما يحدث. فقد حول موقعه في الكنيسة إلى موقع نضالي، حوله إلى مكان للمؤتمرات الصحفية والندوات، تفضح فيه الجرائم البربرية إلى يرتكبها الحلفاء المتحضرون ضد الشعب العراقي البرئ والذي لا ذنب له في كل ما يحدث.

وحين انتهت الحرب وجه الحريري رسالة إلى العراق، وإلى كل العالم يعلن فيها أن الحرب لم تنته وأن "العراق قادم.. اقرعوا الأجراس". كما يقول عنوان الرسالة والتي يعبر فيها عن موقفه بوضوح قائلاً:

"صباح الحزن يا بغداد، صباح الحزن أيها العراق، صباح الحزن أيها الوطن.

قيل أنك هزمت، وأنك تجللت بالعار في معركة لم يكن لك فيها رأي. لم يكن لك رأي في قرار غزو الكويت، ولا في قرار الحرب، ولا في قرار الاستسلام المذل المهين، ولكن، كان عليك أيها العراق الأبي الجميل، أن تتحمل وزر مغامرة طائشة حمقاء، سهلت للإدارة الأمريكية ولحلفائها الغربيين تنفيذ مخططاتها في السيطرة على المنطقة "ويختم الحريري رسالته قائلاً:

"ولكنك، يا عراق، أيها الأبي الجميل، أيها الشامخ الجليل، يا وطن النخيل والخيول، لست جثة، ولن تموت.. وستنهض.

هو ذا قادم مكلل بالسعف والأدعية وشرائط المزارات، عراق النخيل والخيول تتقدمه الرايات والصليل، والصهيل.

من الخراب والدمار، من الأشلاء والرماد سينبعث، وعبر المقاومة، عراقٌ مستقلٌ حر جديد".

وهذا الموقف، وهذه الرسالة، مفتاح مهم للعالم القصصي لإبراهيم الحريري، هذا العـالم الغامض، الأسطوري، الملتبس بفعل التناقضات الحادة التي يجسدها هذا الأدب في حياة الإنسان العربي المعاصر المقموع والمهان.

***

يدور إنتاج الحريري الذي بدأ يعرف منذ عام ١٩٧٠ في إطار القصة القصيرة جـدا أي التي لا يتعدى حجمها الصفحة أو الصفحتين، وهو نمط من الكتابة القصـصية شـديد التعقيـد والصعوبة وأيضا الندرة في الأدب العربي الحديث. فهو يتطلب درجة من الكثافة والدقة وعمـق التصويب، فشل جيل الرواد وجيل الخمسينيات في تحقيقها فتحول العمل بين أيديهم إلى نوع من الانطباع أو اللوحة التصويرية أوالمقالة.

غير أن للحريري أيضا ثلاثة أعمال تخرج عن إطار هذه القصة القصيرة جدا إلى إطار نوع من القصة القصيرة الطويلة أو الرواية القصيرة الحوارية، التي تؤهل الكاتب بوضوح كامل لكتابة مسرحية طيبة. وهذه الأعمال الثلاثة هي: "الانقلاب المعاكس" و" يارا" ثم" الاغتيال".

أما الأعمال القصيرة جدا فمعظمها منشور فـي الـصحف والمجـلات اللبنانيـة،ومنها" الحمام"،" رؤيا عمان"،" النهر"،" تنويعات على نغم واحد"،" أبونـا"،" بابـا نويـل"،" الرحلـة"،" الاختطاف"،" الاعتراف"،" الجثة".

وبين القصص القصيرة جدا والقصص القصيرة الطويلة عناصر اتفـاق واضـحة، مـع تمايزات واضحة أيضا وبصفة خاصة في درجة الكثافة، وكثرة الجوازات في القصص الطويلـة وهي تبدو أكثر العناصر تمييزا لهذه القصص، خالقة بذلك خاصية فنية جديدة لدى هذا الكاتـب، خاصية تنمية الحدث من خلال الحوار الرشيق الذي يقترب - وربما يفوق في بعض الأحيـان- أعلى نماذج الرشاقة في المسرحيات العربية (أقصد المثل الشائع: توفيق الحكيم).

إن الحوار في هذه القصص – وهو موجود بإيجاز أكثر في القـصص القـصيرة – هـو حوار فكري في المقام الأول، غير أنه يكسر حدة التجريد الذهني والمناقشة الفكريـة بـسبب الخاصية الأكثر أهمية في فنه - في كافة القصص – أقصد خاصية التهكم، حيث يمتزج المنطق باللامنطق، أو المنطق بالمنطق الافتراضي المضاد، مكونًا درجة عالية من تشابك الأصوات (أو على الأقل الصوتين) و(أو البوليفونية) عبر استراتيجية قص واحدة ولغة واحدة تخفي وتكـشف أيضا- هذا التعدد الصوتي في الصوت الواحد.

في جميع القصص بلا استثناء ثمة صوت واحد طاغ، وقد يكون وحيدا، وقد نجـد معـه أصواتًا أخرى، سواء كان هذا الصوت هو صوت الراوي أو المحاور الأساسي. وهذا الـصوت يشي دائما بالكاتب بدرجة أو بأخرى مما يجعل من الغنائية سـمة بـارزة فـي الرؤيـة وفـي

الأسلوب: صوت الشاعر يعبر عن نفسه بأشكال مختلفة، ولكنها غنائية غير أحادية كما أشرت، لأن الصوت الواحد متعدد في داخله حال الفن الحديث بصفة عامة.

في قصة "الاعتراف" على سبيل المثال، وهي تقوم كاملة على الحوار الـذي يبـدو بـين شخصين، بالإضافة إلى وصف خارجي يقوم به المؤلف، ولكنه ينطلـق أساسـا مـن داخـل الشخصية الرئيسية المطلوب منها الاعتراف، رغم أنها لم ترتكب ذنبا، أي ذنب، سوى الرغبـة في مغازلة فتاة تجاوره في السينما وترحب هي بذلك.

في هذه القصة نستطيع أن نحدد ثلاثة أصوات ترتد جميعها إلى الشخصية الرئيسية، فتبدو صوتًا واحدا متعددا أو منقسما. ثمة السيد (ك) وثمة محاوره الذي قد يبدو ضميره أو قد يبـدو سلطة عليا تتحكم فيه، ولامانع بالطبع من الجمع بين الاثنين، وثمة ثالـث صـوت الـراوي أو المؤلف الذي يتحدث من داخل السيد (ك). ولكل من هذه الأصوات دور واضح يقوم به في بناء القصة. أدوار متعارضة في معظم الحالات ولكنها تتفق في حالات كثيرة. وتسير القصة بين شد الموافقة وجذب التعارض (أو العكس) محدثة التوتر المطلوب والكافي تعويضا عن غياب الحدث النامي في القصة القصيرة، بحيث تتخلق لدينا بنية خاصة لهذا النوع الأدبي تقوم على الجـوهر الأسمى له وهو التوتر وليس السرد. وهي لاشك خاصة مميزة للكتابة الجديدة في الأدب العربي التي ينتمي إليها كاتبنا.

تبدو قصة" الجثة" خروجا واضحا عن هذا الإطار الفني الذي يميز الحريري، أقصد إطار الصوت المتعدد أو البوليفونى. فثمة قصة حدث حقيقي (أقصد بالمعنى الفني ولـيس الحيـاتي) حيث ترفض زوجة تسلم جثة زوجها لأنها لا تجد فيها ملامحه التي تعرفها. وتقـوم الـسلطات بمحاولة تحري الأمر عبر برقيات وتعميمات ونبش للقبور. وفي هذه الأثنـاء تتحـرك الجثـث هاربة، وتتمرد على السلطات التي تظل محاولة القاء القبض عليها وإعدامها.

وعلى هذا النحو تختفي الشخصية الرئيسية والأصوات المتعددة ظاهريا. ولكـن بـبعض التأمل سنكتشف درجة أعلى من التعددية في الأصوات؛ فثمة صوت الزوجة التي مازال واعية بالتمايز بين زوجها والآخرين، وثمة صوت السلطات التي يفجؤها هذا الموقف فتحاول تداركـه مدعية في البداية إيمانها بقضية الزوجة، ولكنها تنتهي بـإقرار قناعتهـا الأساسـية والدائمـة باللاتمايُز، (وهي تيمة تتكرر بشكل واضح في قصص الكاتب الأخرى). فهذه السلطات تـصدر تعميما تختتم به القصة إلى "مراكز الشرطة والجيش الشعبي والسيطرة والاسـتخبارات، ونقـاط الحدود كافة، لمنع هرب الجثة المذكورة في المادة الثانية من قرارنا – أو أية جثة أخرى، وذلك للتحقيق معها في أسباب امتناعها على الدفن.

العلامات الفارقة: برأس أو بدونه، بوحمة، مهما كانت درجة حمرتها، في ظاهر الكفين أو باطنهما، أو بدونهما جميعا".

ورغم أننا لم نر الجثة ولم نسمعها تتكلم، إلا أن حركتها هي الحركة الأساسية في القصة بحيث يجوز لنا اعتبارها صوتًا ثالثًا، بل الصوت الأساسي في القصة ورغم أن هذا الصوت يروي لنا بطريق غير مباشر حر، إلا أنه هو الذي يبطن حركة الشخصيات الأخرى وخاصة السلطات. والأهم من ذلك أنها هي الحركة الكاشفة عن دور الراوي المختفي، الذي يظهر أبدا في هذه القصة، ولكن حركة الجثة الفنتازية تفضحه وتشير إلينا أنه كامن هناك، وربما كان هو الجثة ذاتها، هذا الرمز لإنسان العالم العربي المقموع حتى بعد موته.

في هذه القصة وغيرها من القصص تبرز تقنية أساسية يعتمد عليها فن إبراهيم الحريري أقصد تقنية اللجوء إلى الفانتازيا، وهي أيضا سمة من سمات الكتابة العربية الجديدة في الستينيات، غير أن الفانتازيا عند كاتبنا لها خصائص تميزه عن غير من الكتاب. فالنتازيا هنا ليست هدفًا في حد ذاتها، و إنما هي وسيلة للغوص في الواقعي غوصا عميقًا، كما أنها وسيلة لتحقيق الرؤية التهكمية التي يتمتع بها كاتبنا. إن الكاتب يبدأ قصته من الفانتازيا مشكلاً بذلك الإطار العام للقصة، وقد تمتد هذه الفانتازيا إلى بعض جزئيات القصة، ولكن الأغلب الأعم أن تترك التفصيلات والجزئيات للواقعي والحياتي واليومي، مما يؤكد قولنا أن الفانتازيا ليست هي غاية الكاتب وإنما وسيلته.

هي وسيلة لتحقيق التهكم ولنقل الحس العبثي إلى القارئ، وهو حس نجد له ملامح كثيرة في القصص مثل غياب أسماء الشخصيات، أو الرمز إليها بحروف مجردة، واللجوء إلى الحلم بكثرة، والعودة إلى ذكريات الطفولة والأهم من ذلك كله هو المزاوجة بين الفنتازي والواقعي مزاوجة بنائية تمتد عبر العمل كله، كما هو الحال في الرواية القصيرة "الاغتيال" على سبيل المثال.

***

تبدأ هذه الرواية بحوار قصير بين شخص يطرق باب الراوي ليخبره أنه هو المكلف باغتياله. وهو حوار واضح الفنتازية يمتد عبر العمل كله حتى النهاية، ولكنه يتصارع طوال الوقت – ومنذ البداية مع الوقائعي المباشر والذي يتمثل في سلوك البشر فيما عدا المكلف بالاغتيال – وفي اللغة التقريرية الراصدة، وفي خطية السرد من البداية إلى النهاية.

تتكون الرواية من خمسة فصول، أو مقاطع يسمي كل مقطع منها- فيما عدا الأول والأخير- باسم شخصية من الشخصيات الأساسية في العمل الضيف (المغتال): والأم والصديق والمسيح (الرمز).

في المقطع الأول بعنوان (لقاء) نتعرف على شخصية المكلف بالاغتيال تعرفًا كاملاً، فيبدو لنا أشبه بحلم جميل، بطل شعبي جميل الصورة، خارق الافعال، منظم رقيق، رياضي، ذكي، رخيم الصوت، تشبهه إحدى النساء - بعد ذلك – بأنه المسيح. كذلك نتعرف على صورة

الاغتيال ذاته باعتباره فعلاً جميلاً هو الآخر، هو عملية مألوفة جدا – كما يصفه المكلف به (ص ٨) وهو "تعبير حر عن إرادة حرة" (ص١٥)، وهو مبتغى مطلوب بإلحاح من قبل الرأي الذي ألح – منذ عرف أن السلطات قد قررت اغتياله – على سرعة تنفيذ هذا القرار وأرسل طلبا بذلك، ومفاجئ – في المقطع الثاني – بأن هذا المطلب ليس مطلبا فرديا، من قبل الراوي، بل هو مطلب جماعي. إذ أن أهل المنطقة ما أن يدركوا وجود السيد المكلف بالاغتيال، حتى يتكأكأون على منزل الراوي طالبين مساعدتهم في تحقيق حلمهم بالاغتيال هم أيضا.

من الواضح هنا أن الاغتيال هو فعل بدأت السلطات بتقريره وممارسته على مختلف أبناء الجماعة وأخذت تعد له الطرق والوسائل المحكمة (والمتقدمة) بحيث يبدو أنه لم يعد لدى السلطات سوى هذا العمل لتقدم به، مما يشي بوضع الحكم في عالمنا العربي، وربما العالم الثالث كله. غير أن هذا الاغتيال يصبح بعد قليل مطلبا شعبيا يطالب به الناس، أي أنهم قد انهزموا في داخلهم ولم تعد لديهم الرغبة في الحياة على الإطلاق.

وفي المقطع الثاني والثالث يحاول الراوي – عبر طريق الاسترجاع - أن يبرر هذه الهزيمة التي سيطرت عليه وجعلته يلح في تنفيذ حكم الاغتيال عليه، وهنا يعود إلى الطفولة لكي يذكر لنا ذكرياته عن الموت (دون مبرر قوي) ولكنه يكشف في مناطق أخرى عن هزيمته في الحب، وفي السياسة بعد أزمة الحزب الذي كان ينتمي إليه من خارجه، ومن داخله أيضا: مواجهة عنيفة بربرية من السلطة، وديكتاتورية كنسية من قادة الحزب على أعضائه.

وفي حوار مع الصديق (عنوان الفصل الثالث) يزداد هذا التبرير وضوحا، ولكن الصديق يظل مصرا على أن الحياة مازالت تستحق الحياة، وأن بها عناصر يمكن أن يحياها الإنسان.. أن يحب وأن يتزوج وأن ينجب. ولكن الراوي ليس نسبيا مثل صديقه، بل هو يسعى دائما إلى المطلق؛ فمنذ الطفولة نجد لديه "الرغبة في التفرد" والحرص على البطولة. ويصر على أن يعيش كل شئ، ويحقق أحلامه كاملة وبخاصة الحلم السياسي: الثورة، وإلا فالموت، إذ يصبح هو أول طريق التحقق (ص٣١).

غير أن حديث الصديق وصراعه الذي انتهى بالضرب مع المكلف بالاغتيال، قد فجر الموقف وأخذ يحول مجرى الأحداث، وأخذت صورة الضيف المكلف بالاغتيال تصبح منفردة، فهو يتلكأ أكثر مما ينبغي ويمارس سيادته في البيت دون حرج، ثم أنه يبالغ في العمل على تقبيح صورة الحياة في نظر الراوي وأمه، وذلك بأجهزته وأفلامه، التي تصور كل فعل حياتي باعتباره فعلاً حيوانيا قذرا (الأكل)، التبرز.. الخ، يجب أن يراه الإنسان وهو يمارسه حتى يقرف منه ويفضل الموت.

وكل هذه الممارسات تدفع الأم في الفصل الرابع (وهو باسمها) إلى التقزز الشديد من هذا الضيف وتبدأ في الهجوم عليه وتدفع الابن/ الراوي إلى اغتياله في نهاية الفصل، ثم تضمه إليها

كطفل مروع، هو ذاته الذي كان في طفولته. ولكننا نفاجأ بعد ذلك بما يوحي بأن هذا الـضيف ليس موجودا؛ فقد اختفى. هل كان اختفاؤه حيلة من الحيل الخارقة التي تمتع بها طوال الرواية، أم أنه لم يكن موجودا من البداية.

في الفصل الأخير إشارة واضحة إلى أنه لم يكن موجودا، وأنه ليس إلا هذا الجانب اليائس المستسلم في الراوي ذاته. جانب الموت/ المطلق الذي يعمل القمع على إعلانه. ولكن الجانـب الآخر، المحب للحياة والرافض للموت كامن يحتاج فقط إلى من يدفعه ويقوية. وهنا نجـد فـي العمل ثلاثة عناصر أساسية مثلت هذا الدافع للحياة: الصديق بما يمثله مـن مقاومـة وصـلابة والأم، والمسيح (ابن الله) الذي يلجأ إليه الراوي في حلمه الأخير. غير أن هذا المسيح لا يمثـل رمزا هروبيا في النهاية وإنما هو مسيح نزل من على صليبه، وسعي الكاتب إلى أنسنته (تحقيقًا للحل الذي رآه الراوي مبكرا في الرواية)، (ص٢٩) ولذلك نرى الفصل الأخير معنون بـ (ابن الإنسان)، وهو حل متصل بكنسية الحزب مما قد يعني أن الحل هـو أنـسنة هـذه الكنيـسة، وإعادتها البشرية وتخلصها من البطريركية. وهذ المسيح المؤنسن يقدم مفتاح الحياة "الحب" ضد القهر والتسلط أيا كان مصدره، وهو المفتاح الذي تمثله – في النهاية – الأم في هذا العمل.

وهذا التفسير يساعد على إضاءة بعض الحلول في قصص الحريري الأخرى، في بعـض قصص إبراهيم الحريري يبدو الدين مهربا جميلاً من أزمة الواقع (النهر مثلاً) وفـي قـصص أخرى تبدو العودة إلى الطفولة هي المهرب (في قصة الاختطاف. بابا نويل- تنويعات على نغم واحد) وفي قصص أخرى يبدو كلاهما هو المهرب (في قصة النهر، رؤيا في عمـان). يعنـي امتداد العبث واللاجدوى واليأس من الواقع إلى الرؤية، وعدم وقوفه عنـد التقنيـات. ويمكننـا بالطبع أن نسلم بذلك في بعض القصص، غير أن التأمل في معظم القصص يجعلنا نكتـشف أن هذا المهرب معروف - مسبقًا من قبل الكاتب – وأنه غير صالح لأنه غير ممكن، و أنه قـاس. في قصة "أبونا" نلاحظ أن الكبت الديني يشكل مثيرا لذكريات الكبـت الجاثمـة علـى حيـاة الشخصية، وتنتهي القصة "كنت أخبط جدران الخزانة المظلمة بيدي وقدمي وأنا أبكي وأنشد:

فريروجاكو.. فريروجاو.. فريروجاكو". وفي قصة "بابا نويل" التي تبدو فيها الشخـصية منسجمة مع هذا الحل الديني/ الطفولي تنتهي القصة على هذا النحو:

ثم استل "بابا نويل" من جرابه بالونًا أحمر كبيرا وقال "أنفخ بقوة" نفخت. "بقوة أكبر.. بقوة أكبر" كنت أنفخ أنفخ وبابا نويل يضحك ويضحك، وحين عبر بي الشرفة انفجر البالون وأحـدث انفجاره دويا هائلاً، ولف كل شئ ظلام دامس".

بالطبع قد تكون هذه النهاية تعبيرا عن رغبة في تحطيم العالم القاسي، وهي رغبة نجـدها في قصص أخرى. ولكن هذا التعبير يعني أيضا نهاية للعالم، ربما كانت هي بداية جديـدة لـه. لحظة السديم. في القصص الطويلة تختلف النهايات اختلافًا واضـحا عـن نهايـات القـصص

القصيرة جدا؛ فدرجة التمرد والنجاح في تحقيقه وفي جدواه أعلى بكثير مما في هذه القـصص القصيرة جدا. فنهاية "الانقلاب والانقلاب المعاكس" وهي أسبق هذه القصص كتابة- فيما أعتقد – تقول إلى جانب الريبورتاج صورتين:

"وصورة أخرى لطفل في الثالثة من عمره (وجدت بين أوراق المذكور) على شفتيه ظـل ابتسامة، تطل من عينيه الجميلتين الواسعتين- الدهشة!".

أما نهاية "الاغتيال" فهي على النحو التالي :

"كنت وسط الموج العاصف المضطرب مرة أخرى.. وكان ثمة ضوء بعيد خافت رجراج، يتقاذفه الموج، يخفيه ويبديه.

وكان ثمة وسط العتمة، بقية صارية ومزق شراع.. كانت قدماي، وقد تحررتا من الحجر الثقيل تتحركان بيسر.. دفعت الموج بصدري،رفعت ذراعي. ضربت الموج أصارع البحر مـن جديد..".

وأخيرا نهاية "يارا":

"وشقت سكون الهزيع الأخير من الليل صرخة متوحدة طويلة هي مزيج من وجع الطلـق وزغردة الولادة.. واجتاح الأرض صهيل وخبب. وانفلتت آلاف المهور الفتية، تنهـب الجبـال والوديان والهضاب والسهول والبراري".

إن القصص الثلاثة تصوير رائع لتجارب مأساوية يعيشها إنساننا العربي، وربما المعاصر بصفة عامة. وتتجسد فيها ملامح القص التي رأيناها في القصة القصيرة جدا، بل إنها تتشابه مع بعضها في التيمات الرئيسية، والتي نستطيع تجريدها تحت عنوان أزمة الاغتراب الحـاد الـذي يعانيه الإنسان، في ظل أنظمة شمولية فاشية متهرئة، غير أن تجارب القصص الطويلـة أكثـر قسوة، ومع ذلك فإن نهاياتها أقرب إلى الانفتاح والجدل أكثر من القصص القصيرة جدا.

ويبدو لي، أن الزمن الذي كتب فيه كل من نوعي القصص هو العنصر المؤثر أساسا في الاختلاف، الذي يبدو واضحا فيما بينها. لقد كتبت معظم القصص القصيرة جـدا حـول العـام سبعين. كذلك كتبت أجزاء من القصص الطويلة في نفس الفترة، غير أنها لـم تكتمـل إلا فـي الثمانينيات (٨٦،٨٧). ولست أعرف بالتفاصيل الظروف التي عاشها المؤلـف فـي كـل مـن العامين. ولكن هذا التفاوت يبدو لي مهما على ضوء ما سبق أن أشرت إليـه مـن الاخـتلاف الرؤيوي لدى كُتاب الستينيات في مصر فيمـا بـين الـستينيات/ الـسبعينيات، والـسبعينيات/ الثمانينيات.

لقد كان هناك نوع من حصارية الرؤية يسود إنتاج جيل الستينيات في الفترة الأولى بسبب شمولية النظام الناصري وازدواجية الحلم الوطني لدى هؤلاء الكتاب ووقوعهم أسرى التناقض الفظيع بين شعارات الاشتراكية والعدالة الوطنية، وممارسات القمع وغياب الحرية.. الـخ وأن

هذه الازدواجية في دواخلهم كانت وراء عدم قدرتهم على أن يروا آفاقًا للمستقبل، مما جعل القصة القصيرة محبطة النهاية، والتي تلائم لحظات الأزمة والتوتر الحاد الذي عاش فيه هؤلاء الكتاب، هي النوع الأكثر مناسبة لتجسيد أزمتهم.

وحين تحولت الأمور في مصر- في السبعينيات – نحو وضوح نسبي بسبب إتيان السلطة بآخر ما في جعبتها من معاداة لطموحات الشعب، انكشف الغطاء عن الكتاب وانقسمت آفاق الرؤية أمامهم فأصبحوا أقدر على رؤية المستقبل، وهذا جعلهم يلجون مجال الرواية (التي تحتاج إلى رؤية شمولية. أكثر من القصة القصيرة).

فهل نرى نفس الخط التطويري عند إبراهيم الحريري، وهل عاش الكتاب العرب جميعا نفس منحنى حركة التحرير العربية اجتماعيا وفنيا بدرجات وطرق مختلفة؟ من الواضح أن هذا صحيح. إن ما أشرت إليه من خصائص فنيه مثل مسألة تعدد الأصوات في إطار الصوت الواحد، والتهكم المأساوي، والفانتازيا القاتمة المضحكة في نفس الوقت، كلها خصائص تؤكد خصوصية رؤيا العالم عند هذا الكاتب، بوصفها رؤية مركبة وغير بسيطة، وهذا بحد ذاته يكشف عن أزمة الكاتب في ظل سلطة أحادية قامعة، فلا يملك المبدع – بالمعنى الشامل لكافة أشكال الإبداع الفني والحياتي- إلا أن يحاول التمرد على هذا الصوت الواحد السلطوي، دون أن يستطيع الثورة عليه.

من هنا يأخذ التمرد شكل اللجوء إلى التهكم والفانتازيا وغيرها من الخصائص المشار إليها. وكان هذا هو الإنجاز الأساسي لكُتاب الستينيات، في وقت كانت الكتابة المستقرة تمجد إنجازات النظم القائمة وتدعو الجميع للانضواء في إطارها الواحد. وكان اتهام المستقرين للمتمردين هو أنهم ينقلون الموضات الغربية، وقد حاولت أن أشير إلى التعادل بين الفني والاجتماعي في تقنياتهم التي ما كانوا يستطيعون أكثر منها في تلك الظروف. وحين تغيرت الظروف انفسح مجال الرؤية، وقل التركيز على التقنيات وصارت استراتيجية القص أكثر رحابة، كما صار أفق الحياة أوضح، والمستقبل كذلك يحمل جدليته كما رأينا في نهايات القصص الأطول.

فهل تلتقي هذه الجدلية مع انبعاث العراق، من الموت والدمار، كما حلم الحريري، وهو يحول فعل الموت و الهروب في كنيسة جيلين رودس إلى موقع نضال وحياة؟

*** رضوى عاشور:**

ربما كان هذا سبيلاً

"أطياف" تتجرأ على كتابة لحفظنا من الاندثار

في الفصل السابع عشر من روايتها الجديدة الجميلة "اطياف" توفر رضوى عاشور على النقاد جهد اللابحث عن تأويل للدافع وراء كتابة هذه الرواية. تقـول: "حـين صـدرت روايـة غرناطة ربط أكثر من ناقد بينها وبين فلسطين، واعتبر البعض أنني اتخذت من سقوط الأنـدلس معادلاً لضياع فلسطين. فاجأني ذلك الربط الذي لم يدر بذهني طوال فترة كتابتى للنص. وأجبت على سؤال طرحه على أحد الصحفيين: حين أستطيع الكتابة عن فلسطين سأكتب عنهـا... ثـم أنني لم أسلم بضياع فلسطين ،ولا أملك نفسيا أن أتحدث عنها عبر غرناطة. وفاجأت الـصحفي بأن غرناطة كانت معادلاً لخوفي أثناء حرب الخليج. وكنت صادقة. ولكنني وأنا أبحث في ديـر ياسين للكتابة عن "شجر" وكتابتها "الأطياف" انتبهت أنني أقوم بنفس ما قمت به وأنا أكتب عـن غرناطة. في الحالتين كانت خريطة المكان ضرورية للغاية." (ص٢٢١)

وفي نفس الفصل تقول أيضًا:

"تذكرت ما كتبه البعض بعد صدور "عرناطة" وسؤال الصحفي ونفيي.ارتبكت وقد بـدت لى الأمور أكثر تشابكًا، وتساءلت فجأة إن كان بمقدور أي منا أن يتتبع الخيوط المكونة لنـسيج عمره: خذ مثلاً تلك المرأة وهي تنتحب فـي المطـار فـي ذلـك اليـوم مـن أوائـل شـهر فبراير١٩٩١م:" (ص ٢٢٣)

وتقول أخيرًا:

"هل أبسط..؟ كما أسلفت من يملك فصل الخيوط المتشابكة، من يملك فصل الخوف مـن الهزيمة القادمة، من وعي الهزائم السابقة؟" (ص ٢٢٥)

ترى هل نجحت رضوى عاشور في هذه السطور المنتزعة – إلى حد ما – من سـياقها في أن تعطينا دافعها لكتابة هذه الرواية؟

يبدو لي أن الأمر يحتاج أيضا إلى بعض التأويل. فـ "رضوى" التي تكتب في هذه الرواية عن دير ياسين وعن صبرا وشاتيلا، وعن مريد وتميم ومنيف وأمه وعن إميل حبيبـي ونـاجي العلي... الخ، أي تكتب عن فلسطين، ما تزال فعلاً غير قابلة لفكرة أن فلسطين ضاعت. غير أن رضوى التي تعيش بمجمل المأزق العربي كما تصوره الرواية، بدءا من تأجير مـساحة أمـام مدرج كلية الآداب لمغسلة ملابس، ووصولاً إلى تدمير التحالف الـدولي للعـراق ولمنظومـة

العلاقات العربية، لا تستطيع – بالطبع – أن تفصل ما يحدث لفلسطين عن هذا المأزق العميـق الذي يهدد الوجود العربي بالاندثار. مثلما حدث في غرناطة قبل ذلك؟

هل نجحتُ – أنا أيضا – في فك الخيوط المتشابكة، أم زدتها تعقيدا؟ ليس مهما... المهـم أن هذه هي الرواية التي أتصور أن رضوى قد انطلقت منها - واعية أو غير واعية – لكتابـة هذه الرواية، كي تسجل على الورق وبحبر المطابع حياة قوم ربما كانوا مهددين بالاندثار. مـن هنا كان حرص الكاتبة الواضح على ألا تكتفي بكتابة سيرة ذاتيه لها وحدها، وإن كانـت كـل العناصر الروائية الأخرى نابعة منها، أي من حياتها هي الشخصية.

تقيم رضوى عاشور بناء روايتها الأساسي على مزاوجة واضحة منذ البداية بين حياتهـا (رضوى مصطفى عاشور) وحياة شجر محمد عبد الغفار أسـتاذة التـاريخ الحـديث بجامعـة القاهرة. وتعترف رضوى في الأجزاء التي تخصه بأنها قد استحدثت شخصية شجر كي تستطيع من خلالها أن تقدم تاريخ القوم، تاريخ البيوت و الناس منذ سخرة قناة السويس وحتى مذبحة دير ياسين وصبرا وشاتيلا. تاريخ الهزائم، هزائم الأوطان والجماعات، وهزائمها هي شخـصيا (أي شجر) في كل معركة تخوضها في داخل جامعتها أو في المؤتمرات التي تشارك فيها، وخاصـة المؤتمر الذي انتهى بالاعتداء عليها اعتداء (صهيونيا) انتهى بكسر ساقها واعتمادها الدائم علـى عصا للمشي.

ولتحقيق هذا الهدف توفر رضوى لـ "شجر" كل المعلومات الممكنـة، بجمـع الوثـائق والتحقيقات والمعلومات عبر تواريخ مختلفة وأماكن مختلفة، بدءا من هدية الجـد لـ ـ "شـجر" والمتمثلة في مذكراته عن حياته وحياة المصريين منذ سنة ١٨٩٧ حتى حيـاة الملـك فـاروق وملاهيه، وانتهاء بفقرات من كتاب عبد العزيز الشناوي" السخرة في حفر قناة السويس" وزيارة شجر نفسها للقناة ومدنها في نهاية الرواية، مرورا بحكايات أم دقدق الشعبية عن (أمير اللـوا) ووقائع مذبحة صبرا وشاتيلا وشهادات أهل ديـر ياسـين عـن المذبحـة، وشـهادات القـادة الإسرائيليين أيضا عن المذبحتين، ونص غاندى عن حق العرب في فلسطين في نوفمبر١٩٣٨ ، ونصوص من إميل حبيبي وأرسطو ولطيفة الزيـات وثريـا حبـشي وغيرهـا مـن الوثـائق والمعلومات.

هذه الوثائق تتوزع على فصول الرواية، السيرة الذاتية، دون منطق واضح محكم. وهـو الأمر الذي يدفع الناقد بالضرورة إلى الاعتراف بأن رضوى تتجرأ هنا على الكتابة كما لم تفعل من قبل، وربما كما لم يفعل غيرها من الكتاب العرب الآخرين في لحظتنا الراهنة. تتجرأ علـى الكتابة لأنها تقول كل شئ بصراحة ووضوح، وخاصة بشأن كتابتهـا لهـذا الـنص وكيفيتـه ومنحنياته وخطواته، وتتجرأ على الكتابة حين تضع في هذا النص كل هذه المادة التاريخية، دون أن تكون مضطرة لأن تعلن مبررا واضحا لوجودها، ولماذا توضح في هذه الأماكن بالذات.

تتجرأ على الكتابة حين تستسلم. في معظم الأحيان – لمنطق وحيد في الكتابة هو منطق تيار الوعي، أو التداعي بمعنى أدق.

وتتجرأ أخيرا حين تصر على خلق هذه الشخصية الوهمية "شجر" ومحاولة تمييزها عن نفسها، في حين أنها – في الحقيقة- ليست إلا هي، أو جزءا منها. وإن اختلفت في مناطق محدودة، يبدو أن رضوى رأت أن تنأى بنفسها عنها، مثل إعلان الرأي الحاد فيما يتصل بأمور الجامعة، وهو مايقود شجر إلى الاستقالة في النهاية، وهو مالم تفعله رضوى رغم رغبتها المعلنة في ذلك أمام طلابها، بدت في هذه الجرأة – رغم دافعها العميق لتسجيل حياة قوم مهددين بالاندثار كما سبق القول- في بعض الأحيان زائدة عن حاجة النص إذا أردناه محكما ذلك الإحكام التقليدي، بدا ذلك واضحا في مذكرات جد "شجر"، وحكاية جدتها الواردة في الفصل الأول، وفي الإشارات إلى منزل ناجي العلي في ويمبلدون، وفي الإشارة إلى النوبات الشعرية التي تصيب مريد وتميم أحيانًا، وأخيرا بدت لي حيلة خلق "شجر" في حد ذاتها لا مبرر لها، لأن كل ما حدث في الماضي لـ "شجر"، قد حدث فعلاً لرضوى، وما قد يحدث في المستقبل (وحتى الاستقالة من الجامعة) قد تجد رضوى نفسها مضطرة إليه، وخاصة أن نهاية الرواية يمكن أن تفهم على أن "شجر" لم تجن كما قد توحي بعض السطور وأنها – أيضا – لن تنتحر:

"هل تفك الأربطة، متى تفك الأربطة؟ هل تفتح الفم وتطلق منه الكلمات؟ أفتحه وأطلقها فتنطلق أسطع من الضوء، أسرع من كلاب الصيد، أخف من الظلال.

ركبت سيارتها وقفلت عائدة إلى القاهرة". (ص ٢٧٠)

بعد أن استعادت تاريخها كله منذ ولعها الفرعوني القديم إلى سخرة قناة السويس، أعادت ترتيبه بداخلها، وعادت لتنطلق من جديد مصرة على ألا تصمت أبدا.

وأعتقد أن هذا هو أيضا موقف رضوى عاشور، رغم كل الأسى وكل العقبات. وهنا لابد أن أشير إلى أن أجمل فصول "شجر"، هي تلك التي تتوافق فيها مع رضوى، وليس تلك الفقرات التي تبدو متميزة بها عنها.

وهذا ما يقودني إلى الفصول الخاصة برضوى عاشور، سيرتها الذاتية التي كانت مفاجأة من أجمل المفاجأت الفنية التي التقيت بها في الفترة الأخيرة من حياتي.

أن تكتب رضوى الكتومة "الواعية" عن نفسها وبكل هذا الجمال النابع من الصدق والإخلاص والموهبة (هل كانت مكبوته كل هذا الزمن؟) وأن تنجح في لم خيوط حياتها الثرية والمركبة والعميقة في هذه الصفحات القليلة المكثفة، وأن تكون قادرة على هذا الغوص العميق في حياتها (حياتنا) عبر هذه المراحل الممتدة من تاريخها (تاريخنا) حتى التي لم تشترك أو نشترك فيه مباشرة بخفة وعمق الوجع وحب الحياة و ألم اليأس. كيف نجحت رضوى في أن تقدم كل هذا عبر لغة سلسة جميلة تلقائية، لا أوافق على وصفها لنفسها حين تقول: " الأمر أكثر

تركيبا وهذه الكتابة تختزل" (ص ١٦٨). صحيح الأمر أكثر تركيبا، ولكن هذه الكتابة لا تختزل؛ لأنها تكثف وتدخل في الصميم، وتنتج في أن تخلد حياتنا كتابة، وأن تمتعنا وتعلمنا، وتحفظنا للأجيال القادمة، طالما أنها كتابة بكل هذا الجمال.

*** مريد البرغوثي:**

شعرية الصدق في" رأيت رام الله"

خلال السنوات القليلة الماضية تلح على فكرة شريرة، لم أستطع دفعها عني أكثر من ذلك. هذه الفكرة تضع المبدعين العرب الحقيقيين ضمن الفئات القليلة المستفيدة من وضعنا المأساوي والذي يزداد مأساوية كلما مر الوقت.

غير أني أسارع فأقلل من شر فكرتي حين اميز هؤلاء المبدعين عن غيرهم من الفئات المشار إليها بعدة مميزات. فهم ليسوا مثل تلك الفئات المسئولة عن ذلك الوضع بل يعيشون كامل مأساويته حتى العظم والنخاع، وبدمهم يصورونها، وهم – ثالثًا- يرفضون هذا الوضع ويدينونه، ولا يسعون- مثل الآخرين. إلى تكريسه وزيادته. الفضيلة الوحيدة في الوضع المأساوي الذي نعيشه هو أنه يدفع المبدع الحقيقي، والإنسان الحقيقي بصفة عامة. وأقصد هنا الإنسان الصادق مع نفسه ومع الآخرين، لأن يسقط الأوهام. ويكف عن التبرير والزيف والخداع، وسواء للنفس أو للآخرين. وأن يحاول الوصول إلى الحقيقة. والحقيقة هنا ليست بالضرورة الحقيقة المطلقة، ولكن حقيقة ما نعيشه وما نراه، وما نشعر به. و إذا نجح هذا الإنسان، الفرد، كل إنسان فرد، في أن يصل إلى حقيقته هذه. فربما وصلنا جميعا إلى حقائق متقاربة، تجمعها حقيقة واحدة.

وفضل المبدعين الحقيقيين على البشر الحقيقيين، هو أنهم يملكون الصدق، القادر على المواجهة. فعبر أدواتهم الفنية (الصادقة) يستطيعون أن يقولوا الحقيقة. وأن يواجهونا بها، فتصطدم بزيفنا. فيفرح بها قلائل ما زالو يطمحون إلى قيمة الصدق والحقيقة، ولكن الأغلبية الساحقة ممن قتلهم الزيف، أو ممن ينتمون إلى الفئات صاحبة المصلحة في استمرار مأساتنا، فهؤلاء جميعا يشكلون جيشًا مسلحا بكل الوسائل، من السحن والتعذيب إلى التهكم في المقالة الصحفية، مهمته الأساسية، هي مواجهة هؤلاء المبدعين.

والأمثلة أمامنا واضحة وضوح الشمس، رغم وهم الديمقراطية وكثرة (المدافعين) عن حقوق الإنسان. بدت لي هذه المقدمة ضرورية قبل الحديث عن كتاب مريد البرغوثي النثري الأول "رأيت رام الله" لأنني أراقب منذ سنوات صراعه المعذب، في شعره الجميل، من أجل الوصول إلى درجات متصاعدة من الصدق الإنساني والفني، في كافة المجالات: الفكر والشعور والصياغة، في الحب والسياسة والموت والصداقة، في العلاقة مع الطبيعة الحية والجامدة، في علاقة الروح بالجسد، في الميتافيزيقا بتوجيهاتها المختلفة. في كل شئ وأستطيع – مطمئنًا – الادعاء بأن مريد قد حقق في هذا الكتاب ثمرة هذا الصراع الطويل والمعذب مع النفس ومع الفن، مع المقربين ومع القراء، مع تقاليد الإبداع وضد المؤسسة، أيا كانت هذه المؤسسة،

وأستطيع – مطمئنًا أيضا – الادعاء بأن مريد قد نجح في هذا الكتاب النثري أن يحقق كل خبرة الشاعر، لا أقصد الشاعر مريد البرغوثي، وإنما الشاعر العربي منذ القديم وحتى هذه اللحظـة. بمعنى أن الكاتب هنا قد امتلك اللغة العربية، الجميلة، والتي ورثها عن أجداده الشعراء، وجعلها قادرة على أن تجسد - بصدق – صدقه الإنساني المعذب والجميل، الذي هو صـدق الـشاعر العربي المعاصر وعذابه، أو هو الذي ينبغي أن يكون كذلك.

في "رأيت رام الله" ليست "رام الله" هي المقصودة رغم وجودهـا الموضـوعي الفـادح المفصل في كافة شئونها: مبانيها وتحولاتها، ناسها وتحولاتهم الثورية والشريرة، في سـلطاتها الفلسطينية والإسرائيلية، في مزارعها ومؤسساتها.. في كل شئ وقعت عليه عينـا الـشاعر أو سمعته أذناه في الفترة القصيرة التي قضاها هنا. وقد كان الكاتب حريصا على أن يكون صـادقًا قدر ما يستطيع وهو يقدم كل ذلك. والصدق هنا كان معناه مجرد التلقي للوقـائع الموضـوعية الكامنة خرجه، ورغم أنه في منطقة شديدية الحساسية، تتعلق بعودته إلى وطنـه بعـد غيـاب ثلاثين سنة، ويحاول أن ينفي عن ذهنه الفكرة المسبقة التي ذهب وهو يحملها: أن وطنه لم يعـد وطنه، فقد حاول عبر تلقيه لوطن أن يفهم، وكان قادرا على الاعتراف بسعادة الناس لمجرد أنه بات من حقهم أن يسهروا خارج بيوتهم دون حظر عسكري إسرائيلي، أو لأن الموظـف الـذي يتعاملون معه قد أصبح فلسطينيا. ولكنه في نفس الوقت لم يكن يستطيع أن يتجاهل حقيقة أن هذه جميعا مظاهر زائفة، تخفي وراءها الوجود العميق والممتد لإسرائيل، سواء بالوجود المباشر في كل الطرق ونقاط التقاطع والحدود، أو بالوجود غير المباشر في السياسات والممارسـات التـي تقوم بها "السلطة الفلسطينية" نفسها، أو حتى في النتائج المؤلمة لعودة البعض، والبعض بالـذات دون غيرهم.

أقول أنه رغم هذا الوجود الموضوعي الفادح لـ" رام الله" فـي الكتـاب. إلا أن الهـدف الحقيقي منه ليس هو "رام الله" هذه، بل رام الله الحقيقية. رام الله مريد البرغوثي، تلك التي تربى فيها صغيرا، وعاش كل تفصيلات حياتها ثم فقدها شابا بوصفها كيانًا ماديا ملموسا، ولكنه حملها بداخله سواء أراد أو لم يرد منفيا ومغتربا في كل مكان ذهب إليه، وفي علاقته بكل البشر الذين تعامل معهم، وفي إنتاجه الذي أنتجه شعرا وسلوكًا، وحبا وكرها، واتفاقًا واختلافًا...؟ الخ.

بهذا المعنى، فإنه يمكن اعتبار "رأيت رام الله" نوعا من السيرة الذاتيه، يـستعرض فيهـا الكاتب الشاعر مناطق شديدة الأهمية في مسار حياته. والسيرة الذاتية ليس من الـضروري أن تحكي حياة الإنسان، يمكنها أن تعتمد على محاور ارتكاز أساسية تشكل أرضية لعناصر الهويـة التي بدونها يفقد الإنسان نفسه. ولقد امتلكت "رأيت رام الله" هذه المحاور، وربما كـان أكثرهـا بروزا الأسرة، سواء كانت الأسرة الممتدة بمفهوم علـم الاجتمـاع، أي الأب و الأم والأخـوة والأعمام والأخوال (وهنا تأتي الأم والأخ منيف في مركز المركز) أو الأسرة بالمعنى الـضيق

أي الزوجة والأبناء (وهنا يأتي تميم في المركز). ويتصل بهذه الأسرة البيت بدءا من دار رعد التي ولد فيها ولم يجدها كما كانت، وانتهاء ببيت المهندسين.

من هذه المحاور أيضا الموت وعلاقته بالغربة أو النفي، وهنا يقدم مريد صفحات بديعة عن موت منيف، هذا الذي سيطر على لحظات أساسية كثيرة في التجربة، رغم أن هذا الموت كان قد حدث قبل هذه الرحلة، كما يقدم وصفًا دقيقًا ومؤلما للكيفية التي يموت بها الفلسطينيون في المنافي، في كل البلاد، وكيف يعرف أهلهم وأقاربهم وأصدقاؤهم، وكيف يدفنون، وكيف يتم العزاء ومتى وأين؟ وعبر رحلة الغربة الطويلة في القاهرة والكويت وبغداد وبودابست وعمان، تتعدد حالات الموت المنفى.

بين هذه المحاور "الذاتيه" إذا صح التعبير، والحقائق الموضوعية المعاشة في رام الله، يتحرك السرد منذ اللحظة الأولى، لحظة وطء الجسر حيث الطقس شديد الحرارة " قطرة العرق تنحدر من جبيني إلى إطار نظارتي، ثم تنحدر على العدسة، غبش شامل يغلل ما أراه، ما أتوقعه، وما أتذكره مشهدي هنا تترجرج فيه مشاهد عمر، انقضى أكثره في محاولة الوصول إلى هنا، ها أنا أقطع نهر الأردن. أسمع طقطقة الخشب تحت قدمي على كتفي اليسرى حقيبة صغيرة. أمشي باتجاه الغرب مشية عادية، مشية تبدو عادية. ورائي العالم وأمامي عالمي" (ص ٥) وحتى اللحظة الأخيرة "أهيئ حقيبتي الصغيرة استعدادا للعودة إلى الجسر، إلى عمان فالقاهرة، في عمان سأنتظر تصريح تميم.

سأعود معه إلى هنا، سيراها، سيراني فيها، وستسأل كل الأسئلة بعد ذلك الليلة، وكل من في البيت نائم، والصباح وشيك، أسأل سؤالاً لم تجد لي الأيام جوابا عليه حتى هذا المساء.

ما الذي يسلب الروح ألوانها؟

ما الذي غير مقصف الغزاة أصاب الجسد؟" (ص ٢٨٣)

يتحرك السرد إذن بين الجسر (رام الله) في اللحظة الراهنة، وبينها قبل ثلاثين عاما، وما بينهما، وما بعد الثلاثين عاما أيضا. مازال تميم قادرا على الذهاب ورؤيته ربما ما لم يره مريد تنطلق الرؤية من الزمكان المعاش موضوعيا، ولكنها بحرية واسعة في الماضي وفي المستقبل أحيانًا. وفي حركته يتخذ السرد مناحي متعددة تناسب اللحظة: الحوار بالعامية الفلسطينية وخصوصية رام الله، ومعها عاداتها وتقاليدها التي مايزال الناس يحبونها والوصف الرقيق للمشاهد والمنازل والشوارع والأسواق، والاستدعاء المونولوجي للماضي، والسخرية المرة مما يشاهد أو يتذكر أحيانًا، والتهكم الطريف عبر النكتة أحيانًا، واستدعاء الشعر ليصبح وسيلة سردية بامتياز (بوصفه حافزا سرديا)، وفوق كل ذلك هذه اللغة الشفافة الكاشفة، القادرة على الإمساك بمنحنيات الشعور وتحولاته، ورصد الحركة الخارجية الداخلية في آنٍ واحد، وهي لغة تشير إلى إمكانات قصية ودرامية ممتازة، كما يبدو في هذا النص مثلاً: "على الرصيف المقابل

للمبنى، ألتقي بأول فلسطيني يمارس صلاحيات واضحة ومفهومة، رجل نحيل متقدم في السن يجلس وراء طاولة صغيرة نصبها في ظل الحائط ليتقي قيظ حزيران، ينادي على بصوت مرتفع:

- تعال هون يا أخ. خذ تذكرة للباص ليس هناك ما هو موحش للمرء أكثر من أن ينادي عليه بهذا النداء، "يا اخ"،"يا أخ"، هي بالتحديد، العبارة التي تلغي الأخوة!

تأملته لحظة.

دفعتُ له ثمن التذكرة بالعملة الأردنية. ابتعدتُ خطوتين أو ثلاثًا، ثم توقفت، التفتُ إليه مرة أخرى ركضت إلى الباص. لا لم أركض بالضبط كنت أمشي مشية عادية جدا. شئ بداخلي كان يركض" (ص٣٧-٣٨)

هذه الشعرية القصية والدرامية، ليست خاصة لغوية بحتة، وإنما هي في الأساس خاصية فنية وإنسانية، هي شعرية الصدق.

* بدر نشأت:

القاهرة مدينة مفروشة

"القاهرة مدينة مفروشة" هي الرواية الأولى، فيما أظن، للكاتب بدر نشأت، بعد مجموعتيه "مساء الخير يا جدعان" (١٩٥٦) و"حلم ليلة تعب" (١٩٦٢).. و إذا كانت مجموعة بدر نشأت الأولى قد تركت بصمات لا تنكر على القصة المصرية القصيرة، فإن هذه الرواية. فيما أعتقد. سوف تترك بصمات قوية أيضا على الرواية المصرية، وهي بصمات لا تنبع من طبيعة القضية إلى تناقشها الرواية فحسب، وإنما أيضا من أسلوب الكاتب في معالجتها.

تقدم الرواية – في ست وأربعين فقرة – شرائح مختلفة من مجتمع القاهرة بعد هزيمة ٦٧ حتى الدخول في حرب الاستنزاف. تتنوع هذا الشرائح بين المناضلين القدامى والموظفين وبقايا الطبقات العليا المندثرة (التي أتيح لها أن تظهر بعد ذلك)، ويجمع بينهم جميعا بطل الرواية "رشاد" الموظف الكفء ذو الماضي النضالي المضمر، الذي يتعرف على نساء متعددات، يعشن العلاقات الإنسانية (أو غير الإنسانية) كما تقتضيها تلك الرحلة.

هذا البطل أو اللابطل يعيش حياته مقهورا من كافة النواحي، فرغم أنه موظف كفء فإنه لا يلقى الجزاء العادل في عمله. ورغم إنسانيته التي لا تخلو من تناقضات، ينتهي به الحال، وهو المحب الودود، إلى فقدان كل صديقاته، اللاتي كنُ مشروعات لمحبوبات، أو حتى زوجات. هو بطل نموزجي في تلك اللحظة المهمة من حياتنا، اللحظة التي حولت دفة السفينة وأرست ما نعيشه الآن، وقد أصبح واقعا مطلقًا، لا مناقشه فيه أو محاورة حوله. ومن هنا تأتي أهمية هذه الرواية ؛ لأنها تعيدنا إلى الجذور، إلى اللحظة التي فقدنا فيها كل الأشياء تدريجيا، وباستسلام كامل، وربما كنا نعاني، ولكننا أبدا لم نقاوم، واكتفينا مثلما اكتفى رواد المقهي وسهار اللي إلى بالحديث حول الموضوع وتحليله. ومن ثم حق أن نصاب باللعنة، وتعيش القاهرة بوصفها" مدينة مفروشة"

القاهرة مدينة مفروشة للخليجيين حاملي "أموال النفط". وفي الوقت الذي تستعد فيه مصر لرد العدوان وطرد الإسرائيليين، تفتح جهات مختلفة، يركز الكاتب على بعضها في الرواية، ومنها الفن الانفتاحي والدعاية والإعلان (والإعلام) مصر بغيا لهؤلاء الذين يتكالبون عليها "تقدم لهم الشغالة التي تخدم في بيوتهم.. الخوجة الذي يعلم أولادهم.. المومس التي ترضي غرائزهم.. حتى الجندي الذي يحارب لقضيتهم ويموت نيابة عنهم".

ويعاني البطل من نتائج هذه اللحظة، فهو حين يلتقي بصديقه القديم الذي هاجر للعمل بالخليج يصاب بأزمة حادة نتيجة ما أصبح فيه الصديق من دنس ونفاق وادعاء كاذب، وهو لم ينجح في الاقتراب من (عنايات) المومس التي التقى بها، منذ بداية الرواية، لأنها مرتبطة بهندي

يعمل في بلد خليجي. كذلك لم ينجح في أن يحتفظ بسميحة "بنت الطبقـة الأرسـتقراطية" التـي استمتعت به جنسيا، ثم تركته إلى ابن طبقتها إلى أن عادت إلى الظهور مرة أخرى.

البطل المضطهد في عمله وفي علاقاته الإنسانية سواء مع النساء أو مـع زملائـه فـي المقهي، يعيش – إذن – حالة اغتراب يراقب عبرها ما يحدث في الحياة المصرية مـن تغيـر نتيجة للهزيمة والمال النفطي، والبطل ـ على هذا النحو ـ نموذج لمعاناة الإنسان المـصري، القطيعة التي عاشها خلال تلك الفترة، هو المصري صاحب الحضارة والعطاء يتحول ـ نتيجـة للهزيمة والنفط ـ إلى هامش في بلده، بينما يستمتع بها الآخرون (اليهود والخليجيون). وهـذا المعنى معنى أساسي في الرواية، ينعكس بصفة أساسية على أسلوب الكاتب.

إن بدر نشأت الواقعي المتميز، منذ مجموعته الأولى، يقدم بسلاسة الواقعية، بنـاء ولغـة أحداث الرواية متضافرة متداخلة منسجمة، تنتقل الأحداث من العلاقات النسائية إلى العمل إلى المقهي، وجميعها احباطات في الغالب، فقرات متتابعة متدخالة بخم بعضها بعضا، كـي يكـون الإحباط في العمل أو في المقهي، مبررا منطقيا وطبيعيا للإحباط العاطفي، والعكس بالعكس.

أما اللغة، فإنها لغة شديدة البساطة والرقة ،وإن لم تستخدم أبدا الكليشهات ولم تلجأ إلـى التقعر والنمنمة، وإنما استعادت لغة الحياة اليومية العادية، سواء كانـت عاميـة،، أو فـصحى مبسطة. وفي هذا السياق لابد من الإشارة إلى دقـة الكاتـب فـي تقديمـه للغـة المـصريين المعاصرين، سواء كانوا يتحدثون بالفصحى أو بالعامية، وهذا يدفعنا، مرة أخرى إلى الاحتفـاء بالرواية باعتبارها رواية "مصرية" كما يشير غلاف الكتاب. رواية تمسك بتلابيب أزمتنا الراهنة التي نسيناها، والتي يجدر بنا أن نتذكرها دائما، حتى لانضيع إلى الأبد. وهذا ما تساهم به رواية "القاهرة مدينة مفروشة" للأسف.

* محمد عبد السلام العمري:

"اهبطوا مصر".. إبداع روائي جديد

قدم العمري مجموعته "إلحاح الجسد المنهك" إلى القراء، عليها صورة لامرأة عارية. وكان هذا خطأ فادحا؛ لأن هذه الصورة، وهذا العنوان لم يكونا معبرين تعبيرا دقيقًا عما بداخل هذه المجموعة الجادة، ثم توالت أعماله بعد ذلك لتثبت أنه كاتب جاد، يتخذ الأدب طريقًا وهدفًا، ويعمل على إنجاز أعمال متميزة ومهمة في هذا الطريق، لكن كانت هذه الأعمال جميعا في إطار القصة القصيرة، الآن نحن إزاء اكتمال هذه الجدية، والانتقال من القصة القصيرة إلى الرواية، والتي تشير إلى أن هذا الكاتب يمتلك نفسا روائيا حقيقيا ومتميزا مما يشير إلى أن المستقبل القادم لكتابته سيقدم للأدب العربي الكثير.

هذا العمل يتميز بأنه يدخل منطقة، رغم أن بعض الكتابات قد بدأت في الدخول إليها منذ فترة، إلا أنها مازالت مجالاً خصبا وثريا جدا وشديد الأهمية بالنسبة لمشكلات الإنسان المصري والعربي المعاصر. ولفهم هذه المشكلات يستحيل أن نتجاهل مسألة الاغتراب، وخاصة هذا الاغتراب الذي هو اغتراب من نوعية خاصة، اغتراب إجباري مفروض على الإنسان، ليس فقط من أجل البحث عن لقمة العيش، وإنما أيضا للبحث عن التحقق، البطل في هذه الرواية مهندس معماري متميز، شهد له أساتذته بذلك، وشهدت له أعماله حتى وهو طالب بذلك، لذلك فقد رشح ليكون معيدا في الكلية التي تخرج فيها، ولكنه عمل في شركات مختلفة، كان من الطبيعي نظرا لتميزه أن يضطهده رؤساؤه، وزملاؤه في العمل، وبالتالي يمنعونه من إمكانية التحقق بوصفه معماريا فنانًا متميزا، وكان الحل أن يهاجر إلى البلاد التي لا يذكر اسمها في الرواية، والتي تخيلها، لكن واضح طبعا أنها بلاد الخليج. هذه التجربة التي عاشها الآلاف بل الملايين من المصريين خلال العقود الأخيرة. تجربة شديدة الثراء، وشديدة الخطورة على تكوين الإنسان المصري المعاصر، وعلى سيكولوجية الأجيال المتعددة من المصريين، سواء الذين سافروا أو الذين اكتووا بنار السفر، دون أن يسافروا من أجيال الأبناء والبنات والزوجات الخ.. كما نعرف جميعا وبالتالي دخول محمد عبد السلام العمري هنا بعد تجارب الآخرين؛ أمثال عبد الرحمن منيف وإبراهيم عبد المجيد وغيرهما، هو دخول متميز، يمتلك العمري هنا تجربة خاصة شديدة الخصوصية تجعل دخوله في هذه المنطقة أيضا دخولاً متميزا، وربما تكون أهم ملامح التميز في هذه التجربة هو الصدق الكامل في تقديم نمط العلاقات الإنسانية في هذه المنطقة، وتقدم خط السلوكيات الغريبة و الشاذة والطبيعية في نفس الوقت، سواء كانت لأبناء البلاد، يكشف لنا قلم الكاتب المتمكن عن أعماق مهمة جدا لسيكولوجية البشر وسلوكياتهم في هذه الرواية. وأيضا القدرة على أن يصف الظروف البيئية والاجتماعية التي يعيش فيها هؤلاء البشر. وعلى سبيل المثال فإن تقديم نص من نصوص الكاتب سيوضح ما أقصده، سأقدم فقرة

قصيرة عن خط العمارة، وهو اهتمام الراوي بأمر البطل الأساسي وبمجال عمله الأساسي. كيف يصف العمارة في هذه البلاد "الواجهات المعمارية للمباني الحديثة خليط عجيب مـن عمـارات متعددة الطراز، لا تجمعها لغة واحدة أو شخصية واحدة، تنم عن غنى وثروة فاحشة وجاهلـة، فتفتقد الشخصية الملائمة والطراز المناسب لمثل هذه الأماكن اللازجة الحارة ورطوبتها الخانقة.

رأي عمارات "جارثيا" القديمة لا ترتفع أكثر من طابقين، شخصيتها المعماريـة متميـزة، واجهات المنازل خشب بغدادي، شبابيكها صغيرة وجميلة تناسب الجو الحار بالتأكيد، الـشوارع متناسبة مع ارتفاعاتها، لها خصوصيتها، لا يدخل هـذه الأمـاكن إلا أصـحاب المنـازل، أو ساكنوها، يعرفون أي قادم جديد، يتابعونه إلى أين ذاهب.

عن المهندس

رأي منازل أخرى بتصميم عربي آخر، واجهاتها تحجب أشعة الشمس ونظر الـسائرين، وفي أماكن أخرى مقابلة لها عمارات عالية، وناطحات سحاب، رأي طـرزا معماريـة يابانيـة وإنجليزية وفرنسية، مرورا بمباني الهنود الحمر وأمريكا اللاتينية منذ العهد الاستعماري، طرزا لعصر الرنيسانس والباروك والنهضة والركوكو.. طرزا دورنتية وكورونثية وأيونية وإغريقيـة حتى أنه شاهد طرزا لمباني رعاة البقر الأمريكيين، وبدت العمارة العربية نشازا وسـط هـذا الخليط المؤذي للعين، والمؤرق للعقل والقلب.

هكذا طوال الرواية يقدم الكاتب من خلال عين شخـصية البطـل الرئيـسية، شخـصية المهندس المعماري الذي يكاد يتماهى فيما عدا بعض اللمسات الفنية والخياليـة مـع شخـصية المؤلف، يقدم وصفًا دقيقًا للمكان والزمان والبشر في هذه البلاد، ومن المهم جدا أن نشير هنـا إلى أن معظم – إن لم يكن كل – الشخصيات في هذا العمل شخصيات تصل في النهاية إلى حد المرض، بمعنى أن مثل هذه الظروف، التناقضات الفادحة، الثـروة المزيفـة الفجائيـة غيـر المدروسة، والعقلية البدائية التي لا تعرف كيف تتصرف في هذه الثروة، من الطبيعي أن تـؤدى إلى حالات من الأمراض المتعددة، ومن المهم أيضا أن لا يتورع الكاتب في هذا السياق عن أن يجعل أيضا جميع الشخصيات غير أبناء هذه البلاد يصلون إلى حالة المرض أيضا، وكان هـذا المكان مصاب بلعنة ضرورية، هي لعنة مبررة بالطبع بحكم هذه التناقضات والظروف، لابد أن تؤدي بكل من يعيشها إلى أن يصاب بهذا المرض.

ولذلك كان مهما جدا بالنسبة لهذا الكاتب، ألا تخلو شخصية الراوي التي هي قريبة إلـى حد كبير من شخصية الكاتب، كما بنيت، من المرض أيضا، ومن التـشتت، ومـن التناقـضات الحادة التي تؤدي به في النهاية إلى ألا يستطيع الاستمرار في مقاومة هذه الحياة، وفـي إنجـاز مشروعاته التي بدأها والتي بدأ يحقق ذاته من خلالها،لا يستطيع أن يواصل هذا تحـت ضـغط المؤامرات والضغوط، فيضطر في النهاية إلى العودة إلى بلاده هاربا، وتقريبا شبه مختفٍ.

تقوم الرواية على ما يمكن أن نعتبره حبكة أساسية، تبدأ من لحظة المطار، حيث يهبط الراوي في مطار "جارثيا"، وتنتهي بالراوي يعود إلى مطار القاهرة ويقرأ الجملة الوحيدة التي أعتقد أن لها صلة حقيقية بعنوان الرواية "اهبطوا مصر" وسوف أتناول مدى أهمية هذا العنوان فيما بعد.

بين هذه البداية والنهاية، تتتابع الأحداث متسلسلة في تتابع خطي زمني، أي يتقدم فيه الزمن باستمرار فيما عدا ثلاثة فصول، هي الفصل العشرون والواحد والعشرون والثاني والعشرون الذي يعود فيه الكاتب أو يرتد إلى الماضي، أي ماقبل الحياة في منطقة الخليج، ليقدم لنا مبررات الهجرة أو السفر إلى الخليج.

فيما عدا ذلك تتتابع الرواية في أحداث متتابعة ومتلاحقة، وعبر خيط أساسي ومجموعة من الخيوط الفرعية التي تثري هذا الخيط، وتجعله شديد الثراء الفني، والخيط الأساسي بالطبع هو الأساس الذي يذهب الراوي من أجله إلى الخليج، وهو العمل، وبالتالي علاقات العمل، العلاقة الأساسية مع صاحب العمل وتوتراتها بين جهل صاحب العمل وتشدقاته، وعجرفته، وعدم قدرته على أن يفهم هذه المهنة التي يقدمها الراوي باعتبارها مهنة من أجل المهن التي يستطيع الإنسان أن يمارسها، مهنة الهندسة المعمارية، هذا الصراع بين رغبة هذا المعماري في أن يقدم عملاً معماريا فنيا متميزا ونافعا في نفس الوقت، وتقاليد صاحب العمل التي تقوم على الثراء الوهمي وعلى المجاملات، وعلى العلاقات التقليدية دون أن يكون هناك مراعاة لشروط العمل الضرورية حتى يتم هذا العمل كما ينبغي.

صعودا أو هبوطًا

هذه هي الحبكة الأساسية التي تستمر بين صعود وهبوط، لحظات توافق بين الاثنين، ولحظات تنافر ،تنتهي كما قلت بدرجة من التنافر العالية، تؤدى بالراوي إلى الهروب، لكن خلال أو مع الحبكة الأساسية، لدينا مجموعة من المغامرات التي يحكيها العاملون مع المهندس، سواء من المصريين أو أصحاب المكان، تساهم في إثراء الحبكة الأساسية كما قلت صعودا وهبوطًا، وهناك ما هو أهم من ذلك، مجموعة من العلاقات العاطفية التي يقدمها الراوي بإيحاء أحيانًا، وبشكل صريح ومباشر وجميل في أحيان أخرى، ربما تكون أهم هذه العلاقات هي العلاقة مع ابنة صاحب العمل نفسه، والتي تبدو علاقة شديدة العمق، وشديدة الخصوصية، والتي لا تخلو من المؤمرات الدنيئة – التي تحكيها هذه الفتاة رغبة في الاستئثار بالراوي – ضد خطيبة الراوي في القاهرة، حيث تمنع المراسلات بينهما، مما يؤدي إلى إفساد هذه الخطبة ونهايتها نهاية مأساوية.

بعض هذه العلاقات، وخاصة هذه العلاقة المهمة والمتميزة، تبدو - إذا توقفنا عند نهاية هذه الرواية – مبتورة لأن شخصية الفتاة كما هو واضح من الوصف الجميل المقدم لها أنها

شخصية قوية جدا، وإذا أرادت شيئًا فإنها تصر على تنفيذه ولابد أن يتحقق، باعتبارها الابنة المدللة للشيخ والتي يستجاب لكل طلباتها، وبالتالي عدم معرفتها بهروب الراوي، وبالتالي عدم تحقق ما ترغبه منه يبدو مبتورا في هذه الرواية، ولذلك فأنا شخصيا أتوقع أن الكاتب في الجزأين التاليين لهذا العمل، وقد لايكون سرا أفشيه أنه جزء أول من ثلاثية كبيرة قرأت بعض أجزائها، تحتل فيها هذه العلاقة مع هذه الفتاة المركز الأهم في العمل القادم، وبالتالي ستتعمق هذه العلاقة وهذه الشخصيات على نحو أقرب إلى الملحمية في الأجزاء التالية.

وبالتالي هذه الحبكة الأساسية ومجموعة الحبكات الفرعية التي تحتل مركزا مهما يغني الحبكة الأساسية، تجعلنا فعلاً أمام عمل جذاب يشد القارئ شدا حقيقيا، وبعمق وبوعي وبجمال يتخلق أساسا عبر انتقالات الكاتب وكيفيته في تقديم الأحداث المتتابعة بين الوصل والقطع، بين الخط المستقيم الممتد إلى الأمام، وبعض الذكريات التي يعود فيها إلى الماضي، ثم الفصول الثلاثة التي أشرت إليها، التي تقدم لنا مبررات للهجرة. تعطي لنا العنصر الأساسي الذي لا مفر منه لبناء الرواية وهو ما نسميه هنا العلية.

العلية هنا في الرواية، أي العلل التي يترتب عليها تتابع الأحداث، ليست علية بسيطة، هي علية مركبة كما قلت، هناك الدوافع الاقتصادية، والدوافع الاجتماعية التي تدفع بالإنسان إلى الهجرة، ولكن هناك أيضا التعقيدات السيكولوجية التي تعيشها الشخصيات المختلفة، والتي تؤدى إلى تطورات تبدو مشتقة أحيانًا للأحداث، لكن في النهاية إذا أدركنا علية هذه التطورات نستطيع أن نجمعها جميعا في نسق واحد هو الذي بدأت به الدراسة، عن أن هذه التركيبة الاجتماعية التي أجاد واحد مثل عبد الرحمن منيف مثلاً تقديمها في خماسيته المهمة، لا يمكن إلا أن تنتج هذه العلاقات المؤثرة المنسوبة بالقلق وبالمرض، وبالتالي هذا التشتت هو معلول لعلة أساسية، هي علة بناء هذا المجتمع، على المستويات المختلفة، الاقتصادية، والسياسية، والاجتماعية، والسيكولوجية.

يتحقق هذا أيضا بفعل لغة تتراوح بين الوصف المباشر الذي يكاد يكون تقريرا كما في النص الذي ذكرته، واللغة الشعرية الرهيفة جدا التي تمتليء بها الرواية، وخاصة في المشاهد العاطفية، وليس العاطفية هنا فقط بمعنى العلاقة مع المرأة، وإنما أيضا عاطفة الإنسان مع نفسه، حديث الراوي مع نفسه ومع تجربته ومع تاريخه، يقدم بلغة شديدة الرهافة والخصوصية.

هذا بشكل عام ما أراه مهما في هذه الرواية، وأتوقف بسرعة شديدة عند بعض المشكلات الصغيرة التي أراها في هذه الرواية، كما بينت تجربة الرواية من وجهة نظري أغنى بكثير مما يعطيه العنوان، مسألة العودة ليست أهم ما في العنوان، التجربة نفسها، الخبرة نفسها التي عاشها والأبعاد السيكولوجية الموجودة في داخل الشخصيات أهم بكثير من العودة، ولذلك أنا لا أعتقد أن العنوإن كان معبرا بدقة عن أهمية الرواية، وأعتقد أنه كان راجعا إلى الناشر، وليس إلى

المؤلف، لأن هناك خشية أن تتهم الرواية بأنها تهاجم بلدا شقيقًا، لكن هذه الأسماء في الحقيقة لم تخف التهم، إن كانت تهما، وهي تهمة ليتنا نستطيع أن نقوم بها وهي بالفعل موجودة بالروايـة، هناك اتهام لهذا المجتمع، وهو اتهام موضوعي وحقيقي، هذه الأسماء لم تنجح في أن تخفي هذه التهم. ولذلك لا أرى لها أهمية، بالإضافة إلى ذلك هناك بعض تدخلات قليلة للـراوي العلـيم، ليست منتشرة وإنما هي قليلة، وبعض الأخطاء اللغوية، هي حصرا أربعة أخطاء، وهذه لا تعتبر أخطاء كثيرة في عمل يزيد على ثلاثمائة صفحة.

فضح التناقضات

هناك أيضا خطأ تاريخي واحد، حينما جعل الراوي فـي وصـفه لمظـاهرات الجـوع والغضب في ١٩٧٧ والمتظاهرين يمزقون أو يحرقون الصور الثلاث للسادات وكارتر وبيجن، لم تكن العلاقة بدأت في هذه اللحظة مع إسرائيل، العلاقات بدأت بعد ذلك، وهذه ربمـا كانـت سهوا، أيضا هناك قلق يحتاج إلى تأمل شخصية الشريف، صاحب العمل، الـذي يبـدو وطنيـا بمعنى ما، هرب من حكم هذه المنطقة بطائرته، وهذه واقعة تاريخية معروفة يلبسها الكاتب على هذه الشخصية إلى مصر تضامنًا مع عبد الناصر، لكن مجمل ملامح الشخصية التي تقوم لنا بعد ذلك لايبدو لنا فيها اتساق مع هذه الشخصية، التي تبدو في النهاية وطنية، طبعا يمكن أن نقـول أن هناك مبررا لهذه المسألة، وهو أن هذا المكان بتطوراته، بما يفعله النفط بناسه، ومـا تفعلـه المشاكل الاجتماعية، والتناقضات الاجتماعية يمكن أن يفسد أي شخـصية، حتـى ولـو كانـت شخصية الشريف الوطنية، طبعا هذا يمكن أن يكون مبررا.

في بعض الأحيان يبدو لى الكاتب شوفينيا، ويتجاهل التناقضات التـي يعيـشها الإنـسان المصري نفسه، والتي يمكن أن تؤدي إلى إبراز أسوأ ما فيه، وهذه أشياء لا ينبغـي تجاهلهـا، والكاتب يمكن أن يرد على بما قلته أنا منذ البداية، وهو أنه حتى الشخصيات المـصرية التـي عاشت في دذه البلاد أيضا أصيبت بأمراض هذه البلاد، وسوف يقول أنـه قـدم الشخـصيات المصرية أيضا داخل مصر، وقد أصابها كثير من الخلل الذي نعرفه جميعا، ولكن تظل النبـرة من وجهة نظري فيها قدر من الشوفينية، وربما هذا الحماس وراء الكتابة كان هو الدافع الحقيقي لدى هذا الكاتب لكي يقدم لنا رواية جميلة قادرة على فضح تناقضات المجتمع العربي، وحريصة على إظهار الضغوط، ويأتي يوم لتنفجر هذه الأمة وتنجز إنجازات عظيمة وهذا أحـد جوانـب أهمية هذه الرواية.

*** يحيى عبدالله:**

يخلد انتحار أروى

يبدو أن حدث انتحار أروى صالح عام ١٩٩٧، لم ينته تأثيره ولن ينتهي ببساطة، ليس فقط لأن الحدث في حد ذاته كان فاجعا بالنسبة لأصدقائها وعارفيها، ولكن لأنه كان احتجاجا واضحا، يكاد يكون ثوريا، على واقع أصبح من المستحيل الاستمرار في معاشرته، ولا شك أن صدور كتاب أروى"المبتسرون" قبل انتحارها، كان الدليل الواضح والمؤكد الذي يكشف ضرورة الانتحار، وبمعنى أدق يكشف للناس أنهم إذا لم يكونوا مزيفين حقًا فإن عليهم أن ينجزوا مهمة الانتحار، وحين صدر الكتاب، ولم يجد صداه الواجب، ولم ينتحر أحد، وجدت أروى أن واجبها، هو أن تنتحر نيابة عن الجميع.

هذا تقريبا هو الدافع والمعنى وراء عكوف الكاتب المسرحي المتميز الدكتور يحيى عبدالله أستاذ الدراسات الكلاسيكية بجامعة القاهرة على حدث انتحار أروى وكتابتها، ليخرج لنا مسرحيته الجديدة "إن فسد الملح" الصادرة أخيرا عن سلسلة المسرح العربي بهيئة الكتاب، ويحيى عبدالله كاتب مسرحي بامتياز، صدرت له من قبل عدة نصوص مهمة منها: " موضوع ماجدة" و" حكاية لبنى" و قالت بسمة" و" هواية الاستماع المنفرد". هو في هذه النصوص جميعا يغوص في عالم خاص لا يشاركه فيه غيره من كُتابنا، فهو يمسك بلب تجربة الإنسان الوجودية الداخلية وينخر فيها حتى النخاع واصلاً إلى جذر الألم العظيم يقول: "قد يفصح الألم عن متعة، وقد ينطوي الحزن على جمال، هذا أو غيره مما يضفي الحيوية على الفعل المأساوي" ، كذلك يتميز يحيى عبدالله بطابع خاص في بنائه الدرامي، فنصوصه جميعا قصيرة، سواء كانت من فصل واحد أو أكثر، كما أنها تميل إلى الكتابة بوصفها قيمة في حد ذاتها، يقول: "أعترف بأن الدراما الإذاعية كانت ولاتزال، تسيطر على الحس الدرامي بدرجة ملحوظة، ولهذا حديث آخر، إلا أنه قد ساعد على ذلك ما ينتاب المسرح في بلادي الآن من تهتك وما يجعل به من (غنج ورنج) أعترف كذلك أن صلب الدراما الحقة هو الكلمة – النص وليس أية تصورات أو خزعبلات تجريبية سائدة".

هذه النصوص التي نقلتها الآن هي نصوص من مقدمة كتبها المؤلف لنصه الجديد "إن فسد الملح" وهي نصوص مفاجئة لي أنا شخصيا أشد المفاجأة، أولاً لأن يحيى غامر بكتابة مقدمة لمسرحيته وهو مالم يفعله أبدا من قبل. وأظن أنها مغامرة مهمة وصل فيها إلى أشياء في غاية الأهمية، منها أن يعبر عن رأيه في الفن وفي الحياة وفي السياسة بدقة ورهافة تكاد تصل إلى فنية جديدة إضافة إلى النص المسرحي وإن كانت على اتصال به.

وهذه المغامرة بالخروج على المألوف حكمت أيضا بنية النص، فمع أن الغموض سمة أساسية في مسرح يحيى عبدالله دائما، إلا أن اكتمال الفعل الدرامي، وإن عبر الحوار والمناقشة دائما، كان هما يتحقق. هنا، ليس ذلك هو الهدف. يقول: "ما يهمني في الحقيقة، الجوار والتجاور أكثر من الاستكمال والتكامل"، من هنا فإن المسرحية المكونة من ثلاثة فصول، لا تقوم في الحقيقة إلا على حوارات متصلة أو متقاطعة بين مجموعة من الأصوات المسرحية (هالة، شدوى، مؤنس، فرح، ماجدة،... الخ) والأصوات التي يستدعيها المؤلف من الكتابات المعاصرة مصرية وعالمية، وهنا بالذات يأتي صوت أروى عبر فقرات من كتابها "المبتسرون" وأصوات الذين كتبوا عنها (سناء المصري، محمود الورداني، سيد خميس) بالإضافة إلى قصة لنورا أمين، ثم كافكا وجان أنوي في مسرحية أنتيجون. ليس الهدف من المسرحية إذن هو تصوير حياة أروى دراميا، ولا إثارة الأسى على فعل الانتحار الذي يسميه يحيى" إنجازا"، وليس كذلك فرصة لعرض أفكارها، وإنما الهدف رصد دراما الحياة التي دفعت بأروى إلى الانتحار، من خلال رصد الدرامات المتعددة المتجاورة لأصوات النص. يقول يحيى: "من أهم مايتكشف لنا عبر ثنايا كتابات أروى هو (نفسية) المثقف. فلا ينصب اهتمامها الأول على (عقليته) أو درجة وعيه، ومن هنا تأتي مسرحيتي تعبيرا يتماشى مع ميلها إلى مناقشة الجانب النفسي بأكثر من الإرادة العاقلة. الحدث في "إن فسد الملح" يكاد يتوارى من وراء تلك الرغبة في الإحاطة بالنفس. لا مجرد العقل أو الفكر. مع صعوبة إجراء فصل تعسفي بينهما بطبيعة الحال".

من هنا فإن النص الذي يهتم بنصوص أروى وأصدقائها عن تناقضات المثقفين والتقدميين، والبنية الأخلاقية المزيفة للطبقات البرجوازية و البرجوازية الصغيرة، لا يكتفي بذلك بل يفضح تناقضات النظام السياسي منذ عهد عبد الناصر، يقول مثلاً في بداية الفصل الأول على لسان فريدة:

"وزاد السادات الطين بلة حين أعلن أنه إنما جاء ليمثل ويدافع عن أخلاق القرية، ويرسي دعائمها، ويرعى الزراعة لأن الصناعة مقولة ماركسية على حد قوله، وأخلاق القرية هي في جانب منها الجماعة التي تدس أنفها في حياة كل فرد منها حتى أدق خصوصياته، وتقدم له الحماية مقابل حريته".

على مدى النص تمتد التناقضات الأخلاقية والوجودية، وإن كمنت في صلبها جميعا معضلة الزيف، مدرسون يقيمون علاقات متعددة مع تلميذاتهم، وطالبات يقمن علاقات مع أكثر من شخص، دروس خصوصية بلا رادع، إحباط دائم ومطلق في كل الحالات. حالات من الدراما الصغيرة تتوالى عبر الأصوات المتعددة متجاورة أو متداخلة حتى الفصل الثالث الذي ينتهي بحديث أروى عن محاولة انتحارها التي أُفشلت في عام ١٩٨٥. وعن هذه النهاية نختم بهذا النص الجميل في نهاية مقدمة المؤلف: تنتهي المسرحية بحديث أروى عن محاولة انتحارها من فوق كوبري ٦ أكتوبر في ٨٥، وقد نكون مع انتحارها الذي أنجزته في ٩٧، ذلك أن

الوجود الإنساني ليس مجرد (جرجرة) لعدة أعوام زائدة، أوجملة أيام إضافية، وإن بـدت هـذه الجرجرة استمرارا مضنيا لذات انتهكتها غلاظة الآخرين وقبحهم الذي لا علاج له. والمـسرحية ـ بذلك ـ وكأنها لا تتوقف كثيرا، وقد لا تحفل بالسؤال (متى وكيف نموت؟)، وإن كان السؤال لا يخلو من جاذبية، كما وأن في الانتحار شيئًا من السحر والرونق".

* هنرييت عبودي:

"الظهر العاري" للرجل

"رحت أبحث ليلتها، في الشوارع الضيقة المتفرعة عن بولفار سان جرمان، عن حانة أو مطعم ترتاح له مخيلتي... كنت أُمني نفسي بلقاء مميز مع المدينة، لقاء يلبي، وأن في حدود متواضعة، لهفي المتناهي إليها".

هكذا تبدأ رواية "الظهر العاري" لهنرييت عبودي، وهي بداية كفلت لها أن لا يتركها القارئ حتى ينتهي منها. فبكلمات بسيطة ولكن مصوبة بإحكام، تتملك القارئ الرغبة في معرفة هذا السر الغامض الذي يسعى إليه البطل العربي في مدينة كباريس. وتستمر الرواية طولها على هذا النحو من اللغة البسيطة محكمة التصويب تقود من شوق إلى شوق حتى تنتهي، لنكتشف أننا إزاء قصة حب أو عشق نمطية ومعروفة أو مطروحة، لكن بعد أن نكون قد استمتعنا استمتاعا عاليا.

الحدث في الرواية مألوف، والوصف الذي يقدم له لا يخرجه عن هذه الصفة، غير أن الكيفية التشويقية التي كتبت بها الرواية، والبعد الأسطوري العميق الذي بطنها منذ البداية، هو ما يميزها، ويخرجها عن أن تكون رواية مألوفة أو مطروقة، أي يجعلها رواية جميلة وجديدة وتستحق الإشادة والمديح.

يتحقق اللقاء المميز بين المحامي العربي الذي يزور باريس لبضعة أيام، وباريس، في الفصل الأول من الرواية، حين يحقق إمنيته في العثور على مكان خاص يرى فيه ظهرا عاريا لامرأة تبدو جميلة، تختفي دون أن يتعرف عليها أو يحادثها، ودون أن يدري أنه على موعد قدري معها. وفي منزلها في اليوم التالي . ذلك أنه ينشغل عن تأمل الظهر العاري المبهر بحديث مع شخص اقتحم تأملاته، حين جلس بجواره وشاركه جلسته، واكتشف أن اسمه يلتقي مع اسم البطل/ الراوي في الحروف الأولى، أهداه ولاعة منقوش عليها الحروف الأولى من اسمه: إلكسي مافروس. واسم الراوي أدهم مالك.، وقبل أن يغادر الحانة دعا "مالك" الذي كان لابد أن يسافر في الصباح لزيارته، في بيته في الحادية عشرة صباحا.

ولأن عُمال المطار قد أضربوا، فقد وجد مالك نفسه أمام باب بيت إلكسي قبل الحادية عشرة. وفي الحادية عشرة شق الباب عن امرأة جميلة نكتشف أنها صاحبة الظهر العاري، وأنها زوجة إلكسي الذي رحل أمس تاركًا لها رسالة بأنه لم يعد يستطيع الاستمرار. وبقدر من العناد لفهم ما حدث، ولماذا دعاه إلكسي للقاءٍ لن يكون موجودا فيه، يبقى مالك في البيت، لتبدأ علاقة عشق حارة تدوم عدة شهور، عشق ممتع لذيذ لكنه – منذ البداية – منذور للمأساة. مأساة مالك الذي سلم كل أسلحته لـ" كلير" واحتفظت هي – منذ البداية - بكل أسلحتها، حتى انتهت رغبتها

فيه، بدأت تتخذ من مالك ما يؤدي إلى رحيله، مثلما رحل إلكسي وغيره من قبله. وهنا يمكننا أن نفهم معنى آخر لعنوان الرواية، وهو أن الظهر العاري هو – في الحقيقة – ظهر مالك الفاقد لكل أسلحته في المقاومة.

تبدو كلير في الرواية نموذجا نمطيا على مستويين: المستوى الأول هو المرأة الباريسية الفاتنة الجمال المتحركة إلى أقصى حدود التحرر في علاقتها بالرجل، برغم أنها تعيش في طاحونة العمل والحياة القاسية لأهل باريس من العاملين، ومن ثم فهي هنا رمز للحضارة الغربية الفاتنة لشعوب الجنوب، والمستوى الثاني هو الغانية المقدسة التي لا تقبل أن تمتلك من قبل رجل أيا كان، وفي المقابل تعطي بلا حدود لمن تحب أو تقبل، خاصة من الغرباء الذين يزورون المدينة ولا يقيمون فيها، فهي لا تعاشر إلا أهل الجنوب، كما أنها لا تديم علاقة إلى الأبد، وإنما تنتقل من رجل إلى آخر بسهولة وحرية، ولكن بمنطق المستقل الحازم الواعي بما يريد.

في المقابل، فإن "مالك" من البداية مفتون بأسطورة كلير، ومنقاد مثل البعوضة إلى النار، وهو يعرف جيدا أنها ستحرقه، بل أنها بالفعل تحرقه في كل لحظة، فحتى وهي بين أحضانه تذوب عشقًا وولعا، ليس متيقنًا ماذا يعني بالنسبة إليها، ولا ماذا كان إلكسي يعني بالنسبة إليها، ولا لماذا دعاه إلكسي لكي يقيم هذه العلاقة مع زوجته التي تبدو وقد نسيته تماما؟. قرب النهاية، ليس إلا، يفهم مالك أن إلكسي: "ما دعانى إلى هذه الدار إلا ليتأكد من حتمية فشلي، على اعتباري "ابن عمه" كما زعم... أي "جنوبي" على غراره، كما وصفنا السيد باسكواليني... ذلك هو كنه تحدي إلكسي الأخير" (ص ١٨٣) وهو يكسب في النهاية، حيث ينتهي مالك معترفًا للمرة الأولى منذ استعارتي ثياب إلكسي، بأن صاحبها، في كل الأحوال، أصلب عودا وأطول قامة مني" .ص٢١٥)

تنجح الكاتبة بمهارة، عبر لغتها الدقيقة وبصيرتها النافذة، في الغوص إلى أعماق الشخصية الإنسانية، سواء كانت شخصيات رئيسية مثل أدهم وكلير، أو ثانوية مثل إلكسي وباسكواليني وأكرم وجوستان. وهو غوص يجعل هذه الشخصيات بكل حقائقها وتناقضاتها كاملة الوضوح وغير قابلة للإدانة. صحيح أن شخصية كلير هي الأكبر بروزا بحكم أنها البطلة، لكن أدهم، أيضا، حاضر بقوة، وإن لم تظهر تناقضاته التي قادته إلى هذا الموقف المزري بالقدر الكافي، بحيث أن القارئ يمكن أن ينتهي إلى القول أنه برغم أن أدهم يبدو مظلوما في هذه العلاقة حسب رأي كلير ورأي جوستان، إلا أنه لا يمكن إدانة كلير- لأنها تقدم بوصفها بطلة حرة مستقلة تمارس حقها الطبيعي في الحياة. وبهذا المعنى يمكن اعتبار الرواية رواية نسوية.

*** مي مظفر:**

نصوص في حجر كريم

لم يكن من الممكن أن تقرأ قصص "نصوص في حجر كريم" الاثنتا عشرة مرة واحدة، لأن كل قصة منها عالم مكتمل ومكثف بدلالات عميقة عبر بناء فني محكم، لا يسهل التخلص من أثره سريعا والدخول في قصة أخرى. وهكذا قرئت القصص على فترات متباعدة، ومع ذلك فقد كان التأثير قويا وواضحا في كل مرة، ومع كل قصة، مما يؤكد أننا إزاء كاتبة مقتدره ومتمكنة من عملها، وذات صوت متميز في الكتابة القصصية العربية المعاصرة.

ولعل أهم ما يميز كتابة مي مظفر العراقية أنها تمتلك رؤية فنية وإنسانية نادرة بين الكاتبات العربيات المعاصرات: رؤية فنية تعي بدقة خصوصية النوع الأدبي الذي تكتبه "القصة القصيرة"، وتنجح في الحصول على أعلى امتيازات هذه الخصوصية (على نحو يذكرنا بتشيكوف ويوسف إدريس)، ورؤية إنسانية تغوص في عمق النفس البشرية وتمسك بمعاناتها الروحية الكامنة وراء سلوكها في الحياة وعلاقاتها مع الآخرين، تتساوى في ذلك المرأة مع الرجل، والرجل مع الطفل، وإن كانت معظم الشخصيات بطبيعة الحال شخصيات نسائية.

وما يهم في رؤية مي مظفر هو أنها لا تفرض نفسها، بأي حال من الأحوال، على معاناة البشر، بل تدركها في تنوعها وحتى في تناقضها. وكم كان جميلاً أن تكتب امرأة عن خيانة امرأة لزوجها (قصة "عين الحق")، أو عن المرأة الشابة المتحررة التي تقود صديقها الخجول ثم تنطلق هاربة منه في النهاية "الليلة الأخيرة... الصبح الأخير"، أو عن الزوجة القاسية المتجمدة والزوج الراغب في التحرر وغير القادر عليه في آن (قصة" قدح في حرج يابس")، مثلما تكتب عن أزمة فنان لا يقدره المتحكمون في السوق (" الملاكمة")، أو عن سائق الحافلة الذي يتحول إلى رمز لزعيم سياسي يفرض إرادته على الجميع لمجرد أنه يغامر بقيادة الحافلة في زمن الحرب.

في هذه القصص وفي غيرها ليست المرأة، أو الرجل، بطلاً أحاديا وإنما إنسان يعيش معاناته وتناقضاته العميقة، ويحاول في نفس الوقت أن يتخلص منها. في قصة" ظاهرة اختفاء النصف" عرض عميق لمأزق المثقفين العرب الذين يعيشون بنصف حقيقتهم ويختفي منها النصف الآخر. ويظل الشخص المراقب مندهشًا من هذه الظاهرة، لكنه يقرر – في النهاية – أنه رأى منها ما يكفي، ولا يحتاج إلى أن يراها- أيضا – في نفسه. وفي قصة "الملاكمة"، ينجح الفنان المتميز في أن يكسر قانون السوق ومحتكريه، ويقيم معرضه الأول بلوحته الوحيدة خارج المعرض الرسمي وفي خرابة. وبرغم هذا الحل السريالي نسبيا، فإنه إشارة إلى أن وعي الكاتبة بالحياة يسمح للبشر بأن يعيشوا وبأن يستطيعوا تجاوز ما يعوق حياتهم وإبداعهم (راجع - أيضا – قصة "التين الذهبي").

لقد كتبت قصص المجموعة عبر ثماني سنوات (١٩٨٣-١٩٩١)، ومن الواضح أن مسيرة الكتابة لدى مي مظفر قد بدأت بملامح سريالية و اضحة (أعلاه في قصة" ظاهرة اختفاء النصف")، كما توجد بعضها في قصص الحبل السري"، "عين الحق"، و "صوص في حجر كريم"، بالإضافة إلى قصة" البحث عن..." التي هي أقدم القصص. غير أن هذه الملامح السريالية، كانت دائما تخفي وراءها رؤية واقعية تدرك جدلية الحياة والبشر، كما أنها لم تهدر أبدا إحكام البناء الفني للقصة القصيرة، بحيث جاءت بقية القصص الخالية من الملامح السريالية واقعية بالمعنى العميق للواقعية وذكية ومرهفة.

في معظم القصص، كان الوعي بالإحكام الدرامي للبناء قويا، مهما غاب في وسط القصة أحيانًا (كما هو الحال في قصة" قدح في حرج يابس") فإن النهاية تأتي جادة وقوية وجميلة، لتضع اللمسة الأخيرة مكملة البناء الدرامي. ففي ذات القصة التي تصل فيها ذروة الصراع بين جمود الزوجة ورغبة الزوج في التحرر، نجد الرجل يلجأ إلى مكتبه (موقع حريته الوحيد)، ويسحب كتابا ويقرأ من جديد ما كتبه إيريك فروم عن "الخوف من الحرية". ولاتغيب هذه الدرامية المحكمة إلا عن اللوحات الثلاث الأخيرة ("الغابة" ، و"العاشقان"، و"الحافلة") التي تبدو واقعة تحت أسر كابوس الحرب، حيث أنها كتبت في ظل أجوائها (مؤرخة بتاريخ ١٩٩١) ، وتشير إلى بعض أبعادها الرمزية. ومع ذلك فإن هذه اللوحات تظل حافلة بخصائص الكتابة الذكية والمرهفة والمخلصة للقيم الفنية القادرة على تجسيد معاناة البشر وطموحاتهم إلى التحرر.

*** هدى بركات:**

أهل الهوى يا ليل

لا تنفتح رواية هدى بركات "أهل الهوى" إلا مع السطر الأخير، بل الكلمة الأخيرة فيها:

"... ما زلت قاعدا في ليلة القصف حيث تركتني، أتأمل في فراغه منها قبل الفجر بقليل، ككل أهل الهوى. يا ليل".

فهذه هي المرة الأولى التي يرد فيها عنوان الرواية، محيلاً إياه إلى مرجع محدد ينفي المرجعية التي كانت تبدو مهيمنة طوال الرواية.

تقدم الرواية تجربة واحد "من أهل الهوى" يعيش في مستشفى "دير الصليب" للأمراض العقلية، بعد أن قتل محبوبته التي كانت قد غابت ثم أعادتها إليه الحرب الأهلية، وربما عادت فأخذتها منه مرة أخرى ولم يقتلها حقًا. هذا الموضوع الأساسي يحيل إلى دلالتين لعنوان الرواية: المجانين، أو المحبين، وكلتاهما قائمة بالفعل في الرواية، غير أن القارئ يظل مستشعرا بفقدان عمق ما في هذا العنوان، لا يكتشفه إلا مع الكلمة الأخيرة في الرواية، وبالتحديد كلمة "يا ليل" التي تفتح الرواية على نص آخر هو أغنية أم كلثوم "أهل الهوى" التي تبدأ بـ:

"أهل الهوى يا ليل فاتوا مضاجعهم" مثل الراوي تماما.

وفي هذه اللحظة أيضا تنفتح الرواية على نفسها، حيث تحيلنا إلى نص شديد الأهمية يربط فيه الراوي بينه وبين محبوبته وبين أم كلثوم:

"عرفت كذلك أني أصغي لأم كلثوم وهي تأخذني إليها، لأنها ليست مطربة أنثى. ليس تماما. وجهها ليس جميلاً كوجوه النساء ولها رئتان هائلتان... ثدياها كبيران لكن رقبتها غليظة لتستطيع احتواء حنجرتها. ولأن صوتها أكثر من جنس واحد فهو يطلع حتى قبة الرحم ويهبط حتى بئر الخصيتين. الحامض والسكري. صوت بلا جنس والاثنان معا. كلام أغانيها في مذكر يتضمن التأنيث ولقبها "الست"، الست فقط، كأنه توكيد لما ليس مؤكدا. ليس بديهيا. للقطع، والهروب من الحيرة، وهي لا تستحي في المناجاة والغزل، وتحكي عن ليالي العشق والوصل وعن دوران الكؤوس بالشراب وعن فم الحبيب، تسمعها النساء رجلاً، ويسمعها الرجال امرأة. وصوتها يغضب كأنثى، ويطيع كرجل حين الاثنان عاشقان.

زمن صوتها هو أيضا ملتبس بين أنوثة الأرستقراطية الذاهبة وذكورة بدايات التحرير، بين الكهولة والمراهقة. وبيولوجيا صوتها خلط وترف لانتظار الهرمونات وانفصالها بين الشارع العام، ومشربيات الحريم الظليلة بالياسمين، بين شمس المسالك المكتظة وارتعاشات الأبخرة الطرية في الحمامات التركية، بين برادة المعادن المحترقة وشرارتها وبرودة الحليب

الذي يحمض وئيدا في الدفء. صوت امرأة ورجل معا. ألا يقولون أنها كانت سـحاقية".(ص ٨٩).

في هذا النص كشفٌ واضح لاختلاط الأنوثة بالذكورة، في صوت أم كلثوم (رمز الغنـاء العربي في الثلث الثاني من القرن العشرين) ، وفي جسمها أيضا. وهذا الاخـتلاط هـو ذاتـه الاخـتلاط فـي المـرأة التـي يحبهـا الـراوي وفـي الـراوي نفـسه (راجـع صـفحات ١٧٠،١٧٢،١٧٤،١٨٨) وهو ليس مجرد اختلاط في الجنس أو الشكل أو الملامح الجسدية، بل هو اختلاط في الجوهر الإنساني لكل من المحبين، وهذا الجوهر الإنساني هو موضوع الرواية الحقيقي.

على غلاف الرواية وصف لها بأنها "رواية الحدود القصوى" ويمكننـا أن نـضيف أنهـا رواية اللاحدود أيضا. ولا خلاف في إمكانية التقاء الوصفين في النهاية. فنحن إزاء حالـة مـن الغوص في الأشياء، المشاعر، الأحاسيس، الأفكار، تصل إلى أقصى أعماقها. وهناك نصل إلى التداخل والاختلاط. وهنا تكمن أهم ميزات هذا العمل. هذه القدرة على فهم الحياة والبشر، وعلى تقديم هذا الفهم بهذه اللغة المكثفة الرقيقة، الدقيقة التي لا تتورع عن استخدام العامية، سواء فـي المفردات أو التراكيب من أجل الوصول إلى هذه الدقة.

كاتبة الرواية، الأنثي، تكتب عن رجل، أو تكتبه كتابة لا مزيد عليها، والنساء في الرواية لا يتكلمون أبدا، ولكنه الرجل يتكلم عنهن، أو يتكلمن بنفس الدرجة من العمق. ورغـم إنطـاق الراوي ببعض الأحكام القيمية التي يتصور بها بعض الرجال المـرأة (ص ١٠٠، ١٥٩)، فـإن الكتابة تعلو كثيرا بفهمها وحسها الإنسانيين فوق مقولات الأدب النسائي الـساذجة، لـيس مـن منطلق أيديولوجي، وإنما من منطلق الوعي العميق بإمكانية التداخل والاختلاط بين الجنسين. هو اختلاط وتداخل طبيعيان بيولوجيا، ولكنهما في زمن الحرب الذي يبطن الرواية ويمـارس دوره القامع في توجيه أحداثها، يصبحان – الاختلاط والتداخل – دافعا للقتـل أو الجنـون. إن زمـن الحرب، في الرواية، ليس إلا جزءا وامتدادا طبيعيا لزمن أم كلثوم في النص الذي استشهدنا به، زمن الأرستقراطية التي تتهاوى، والتحرير الذي لا ينهض بين الكهولة والمراهقة.. زمن لا ينتج سوى الموت والقتل، والجنون.

هدى بركات، صاحبة "زائرات" ١٩٨٥، و"حجر الضحك" ١٩٩٠، نجحت في" أهل الهوى" في تقديم هذا الزمن المستحيل، على نحو شديد الخصوصية في عمل يتـأبى علـى التـصنيف والتأويل، ولا يُكتب إلا هكذا ، ولا يفهم إلا كما كُتب.

* صافيناز كاظم:

تلابيب الكتابة

صافيناز كاظم كاتبة راسخة ومقتدرة، تمتلك بجانب ثقافتها الواسعة حساسية عالية إزاء اللغة والفن والحياة، ومنظورا عميقًا يتجاوز في بحثه العالق والظاهر إلى المطلق، وهو الحق والعدل والخير والجمال. تتضح هذه القدرات بجلاء في أعمالها السابقة، ولكنها تتجلى على أعلى مستوى في كتابها الأخير"تلابيب الكتابة".

و"تلابيب الكتابة" هي ثلاث وثلاثون قطعة من النثر الفني، يمكن وصف أغلبها بصفة الممتاز فعدا قطعتين أو ثلاث (مثال" لولا أن الرجل موجود، ص ١٢٦، أو: في حياتي بلطجي، ص ١١٠)، نحن إزاء نصوص تتحقق فيها كل خصائص الكتابة الفنية الراقية بوعيها العميق الممتزج بحس مرهف ولغة شفافة ورقيقة ودقيقة. كل هذا برغم أن هذه النصوص لا تستقر على تصنيف نوعي محدد كما تشير الكاتبة في مقدمتها. فنحن هنا، إزاء عين وأذن وملكات إنسانية تتجول في الزمان والمكان، تصف وتتأمل وتتفلسف وتنتقد ما تقع عليه عيناها أو تسمعه أذناها، وكل ما تحس به وتعيشه في الحاضر والماضي، فيما عاشته وفيما تعيشه ابنتها مع الأجيال المقبلة.

وبرغم أن المعروف عن صافيناز كاظم هو أنها ناقدة مسرحية من الطراز الأول، وهذا واضح في نصوص التلابيب الخاصة بالمسرح، فإننا هنا نجد – بجانب النقد المسرحي – تعاملاً رقيقًا مع الأصوات وموسيقاها والألوان وتشكيلها والحروف وشعرها – وبالإضافة إلى ذلك، وربما الأهم من ذلك، نصوصها المبدعة التي تقدم تجربتها الذاتية في علاقتها (الطفلة) بشوارع وحارات وترام الإسكندرية والعباسية التي تمتد حتى اللحظة الراهنة. ولا شك في أن هذه النصوص تضيف إلى رصيد صافيناز كاظم بوصفها كاتبة الكثير جدا. أما المفاجأة بالنسبة إلى ، فقد كانت مجموعة النصوص التي تحققت لها عناصر الاكتمال بوصفها قصصا قصيرة (طرائف القرد الأصلح، والخنزير الأبرص) أو بوصفها سيناريوهات أفلام بديعة (رؤيا العجلة الداخلية، رأيت فيما يرى الصاحي). ففي هذه النصوص تتحقق – بالإضافة إلى المزايا السابقة. مزية الانضباط والتكامل الدرامي والرؤيوي، وتتخلص من كثير من الصراعات التي تحكم كتابة صافيناز كاظم في هذه التلابيب.

وحين نقول صراعات فلا نعني التناقض والانفصام فحسب، وإنما نعني أيضا الغنى، لأن هذا الكتابة تحمل هموم إنسان عميق وحساس، يعيش حياتنا الكئيبة الخالية من المسرة أو الأمل. مما يدعو الإنسان، كما فعلت الكاتبة، إلى أن يلوذ بما هو وراء هذه الحياة، سواء كان ذلك في

الماضي، ماضيه هو الشخصي في مرحلة الطفولة، أو الماضي العقائدي الذي يحكم كثيرا مـن آمالها وأحكامها التي تخضع في هذه الحالة للإطلاق أو التناقض.

إن القارئ لتلابيب الكتابة لابد من أن يلحظ أن هناك صراعا دائما سواء في بنية الكتاب، أو في معظم نصوصه (عدا النصوص التي أشرت إليها أخيرا) بين التجربة الذاتية وموضوعات الحياة، بين الإبداع الفني والنقد والتأمل، بين الفن والأخلاق، بين التذوق والأحكام المطلقة المبنية على قواعد نقدية ذات طابع أخلاقي، ولعل أحكامها الخاصة بـالـلون الأسـود مـثلاً، وعلاقتـه بالألوان الأخرى (ص ٤٤)، أو حديثها عن محمد عبد الوهاب، نماذج على ذلك. غير أن آخـر مثال على هذا الصراع هو النصوص الثلاثة المتوالية عن ذلك. غير أن أخطر مثال على هـذا الصراع هو النصوص الثلاثة المتوالية عن الفن التشكيلي (كنعان ووسام فهمي ومحمد علـى). ففي حين يمتدح منير كنعان في مرحلته التجريدية، باعتباره فنانًا إسلاميا بامتياز (لأن التجريـد فن إسلامي؟ كأن الاتجاه التجريدى الأوروبي الحديث أيضا إسلامي)، نلاحظ تناقضا مـع هـذ الحكم في الحديث عن وسام فهمي، وخاصة عن محمد على الذي يقوم فنه أساسا على التشخيص الشعبي وليس على التجربة.

مثل هذه الأحكام تشي بصراع عميق (ليس بالضرورة سلبيا) فيما بين أنساق مختلفة مـن القيم، وخاصة فيما يختص بالفن، بين حب عميق وحساسية فائقة وحكـم دينـي أخلاقـي قـد يتعارض مع هذا الحب التلقائي والحساسية. ولعل محاولة الكاتبة لفهم مسرح العبث على أسـاس إسلامي مثال آخر واضح على ذلك.

وكما سبق أن قلت فإن النصوص القصصية والسيناريوهات تخلـو تمامـا مـن هـذه الصراعات وتحل محلها الصراعات الفنية التي تحقق توترا عميقًا. أمـا النـصوص الأولـى الخاصة بالتجربة الذاتية، فهي ترتفع إلى أعلى درجات الصدق والمهارة في الكتابة، وتقدم فيهـا الكاتبة تاريخ الوطن الحديث عبر مزيج عميق من الذاتي والموضوعي. ولنقرأ معا هذا النموذج:

"من هذه الشرفة شاهدت ألسنة اللهب قبل أن تأتي أمي من الخارج لتقول: إيـة القـاهرة تحترق!، لكنها – والحمدلله – كانت قد تمكنت من استلام نظارتي الطبية التي اسـتخدمتها لأول مرة في ٢٦ يناير ١٩٥٢ ورأيت ألسنة اللهب بوضوح! وفي الصيف من نفس العام تمر مواكب من "أبطال الثورة" من تحت شرفتنا ونقف أنا وأمي وأخوتي بألوان أحمر وأسود وابيض لنمثـل علم الثورة، والفرح يدمع أعيننا وشارع العباسية عريض ومصقول وأرصفته واضحة وإسرائيل عمرها أربع سنوات فقط!". (ص ٢٧ – ٢٨)

وهكذا، فرغم هيمنة الذاتية والإطلاق والتناقض في بعض الأحيان، فإن الفنان الذي يتقمص روح صافيناز كاظم متصلاً بحب عميق لخالقه، قد نجح في أن يخرج من القمقم والاكتئاب، ليقدم لنا قطعا فنية نادرة قادرة على أن تخرجنا أيضا من الاكتئاب، وقد تساعدنا على الخروج من القمقم.

* هالة بيطار:

أريد هوية

فيما بين عامي ١٩٦٨ و ١٩٩٢ كتبت هذه المجموعة التي تضم عشرة نـصوص، تكـاد تكون تاريخًا للمآسي التي مر بها الفلسطينيون (بصفة خاصة) وأهل الشام عامـة، منـذ النكبـة (١٩٤٨)، وحتى حرب الخليج الثانية، وحين نستخدم مصطلح التاريخ هنا، فليس هـو التـاريخ بالمعنى المألوف أي تسجيل الوقائع والأحداث والحروب والغزوات، فرغم أن النصوص حافلة بالفعل بإشارات تاريخية واضحة لسنوات الحروب المتعددة والهزائم المتتالية والمذابح الحقيقيـة التي ارتكبها الإسرائيليون ضد قرى ومخيمات فلسطينية سواء في فلسطين أو في لبنـان، إلا أن هذا ليس هو أساس التاريخ في هذه النصوص. أساس التاريخ هو كيف عاش البشر العاديون هذه الهزائم والحروب والمذابح.

ففيما عدا النصين الأول والأخير، يقوم كل نص من النصوص الثمانية على سرد معانـاة الفلسطينيين بفعل الأوضاع التي نتجت عن وجود إسرائيل (وربما أنظمة عربية أيـضا). وهـي معاناة موجعة ومؤلمة، لكنها – في الوقت نفسه. غير مستسلمة بل إنها قد خلقت الألم ونقيـضه، خلقت الخوف والشجاعة، خلقت كراهية الموت والقدرة على تحديه حتـى بقولـه علـى سـبيل الاستشهاد. ولعل نماذج "أم تيسير" في النص الثاني ونموذج " مي" في (ست البيـت)، و "ابـن الأخت" في (لقاء الأقارب) و " إبراهيم" في نص (الأفراج)، أن تكون نماذج واضحة للتضحيات التي لا حدود لها بالسجن، بنسف البيوت وتدمير القرى والذبح والاستشهاد. هذا بالطبع مع رصد حالات المعاناة الواضحة في عدم القدرة على التحرك حتى داخل المنطقة الواحدة (غزة) أو إلى خارج الأرض المحتلة (أريد هوية) و (لقاء الأقارب)... الخ.

إن التجارب الإنسانية التي تحفل بها هذه النصوص، تقوم إذن على معادلـة قاسـية بـين جبروت العدو، والقدرة على المقاومة، وهي لا شك معادلة ضرورية لحياة الإنسان الفلـسطيني، ليس من الممكن الحياة بدونها. ولذلك فإن النص الأول الذي يتمتع – هـو وزميلـه الأخيـر ـ بالابتعاد نسبيا عن المباشرة والتسجيل واستخدام آليات الحلم والتداعي، هذا النص الأول يؤسس ـ في الحلم ـ لضرورة المقاومة وعدم الاستسلام. ولذلك فرغم الضياع والعبث اللذين يعيشهما البطل طوال النص، نجد أنه ينتهي على النحو التالي :

" أنت حي مادام فيك عرق ينبض ومادامت فيك قطرة دم. اسمع يا بنى، لم شتات جسمك، اجمع أشلاءك المتناثرة، وامسح عليها بقطرات الدم المتساقطة، لاتجعلها تضيع في الوجـود، لا تدعها تذهب هدرا، وامسح بها الجروح تلتئم، امسح بها الصدع الذي في قلبك يربأ. وعندما تعود جسما واحدا كما كنت، تكون قد خلقت من جديد وبعثت أقوى مما كنت، وعندها تنقلب الوحـول التي تحت قدميك إلى مياه عذبه رقراقة، اشرب منها وارتحل، عد من حيث أتيت. ولا تـدعني

أرى وجهك من جديد. اسمع ما أقوله لك، إن عدت من رحلتي هذه ووجدتك واقفًا حيث أنت تنتظر المصير الموحل مسلوب الإرادة، ضربتك بهذا المجذاف وأغرقتك نهائيا. فلن تكون أهلاً للبعث والحياة (ص ١٠).

أما النص الأخير من حيث ترتيب النصوص في المجموعة وفي تاريخ الكتابة (أريد أن أحب وأحلم) فهويعتبر أفضل نصوص المجموعة، وهو – في الحقيقة – الوحيد الذي يجوز أن ينطبق عليه مفهوم القصة القصيرة بوصفها نوعا أدبيا مميزا ومتميزا ؛ لأنه ينطلق من لحظة أزمة فردية حادة تعيشها البطلة في مواجهة وضعها الأسري والعرقي (بوصفها فلسطينية). تريد البطلة أن تختلى بنفسها لتتأمل حوارا جرى مع قريب لها أعجبها وأعجبته وبدا واضحا أنهما يريدان التكامل، ولكن المحبوب (الواعي) يوضح لها أن هذا الاكتمال مستحيل لهما لأنهما فلسطينيان. تنجح الفتاة في تحقيق الوحدة والتأمل، ولكنها تتجاهل ما حدث في الغرفة في أثناء التأمل حتى تقتحم الأم عليها الغرفة وتنقذها من القنبلة التي اخترقت نافذة الغرفة قبل أن تنفجر.

نجحت هذه القصة. - إذن - في أن تحقق المزيج الدقيق والجميل بين العام و الخاص، ونجحت في أن تكشف عمق مأساة الإنسان الفلسطيني من خلال حالة خاصة مجسدة تجسيدا جيدا، مستخدمة الوسائل الفنية المفيدة في تحقيق جمالية القصة القصيرة، فبدت المقاومة ضرورة مبررة فنيا، وليس فقط إنسانيا، وهذا ما لم تنجح فيه معظم نصوص المجموعة، لأنها استسلمت للتسجيل والوقائعية أكثر من تجسيد الحالات الفردية الخاصة. ومن ثم غاب عنها بناء القصة القصيرة الذي يقوم على التوتر والدراما والتكثيف، وبقينا أمام حكايات مأساوية، لكنها عادية، لم يستطع الفن أن يغوص وراءها ليعمق من بعدها الإنساني، ويحملها القيم الجمالية التي تستطيع – وحدها – أن تضع اليد على عمق الجرح وتنقله إلى الملتقى، فيتحول إلى متلقٍ فاعل، وليس مجرد قارئ يتلقى المأساة (الخام) فلا يملك إلا التعاطف والتأسي.

* درويش الأسيوطي:

تحقيق درامي في حادث عارض

هذا نص مسرحي جيد كتبه الشاعر درويش الأسيوطي عن حادث مقتل سليمان خاطر. يشير بوضوح إلى أن الأسيوطي يمتلك - بالفعل - الإمكانات الدرامية بجانب الإمكانات الشعرية، ويقيم بينهما تزاوجا ناجحا.

فهو يعرف قوانين الصراع جيدا وكيفية توزيع الأدوار وكيفية تحديد الشخصيات عبر الحوار الشعري بمستوياته المتعددة وتوزيع المشاهد حرصا على تعميق الصراع من ناحية، وعلى تحقيق التسويق من ناحية أخرى.

إن الشخصيات الأساسية الأربع شاطر (خاطر) والأم والمحقق (السلطة/ أمريكا) والكاتب (السلطة/ الصحة/ إسرائيل) تتخذ بالفعل خصائص مميزة، ولكنها تبقى – في النهاية – تجريدية أكثر مما ينبغي، ولم ينقذها من هذا – وربما لم يكن هذا الإنقاذ مطلوبا – رشاقة الحوار والانتقالات بين المشاهد السبعة التي ترتد إلى ثلاث تواريخ أساسية، بالإضافة إلى لحظة الحاضر وهي حفر قناة السويس وحرب ٥٦ وحرب ٦٧، وخاصة ضرب مدرسة بحر البقر التي شهدها شاطر وأثرت فيه.

ومما لا شك فيه أن قصر العمل قد قلص كثيرا من إمكانات تعميق هذه الشخصيات والإيغال في أبعاد الصراع الأساسي عبر صراعات فرعية تغذيه وتجعله أكثر ثراء وتعددا وأقل أحادية، وهذا ما نعتقد أن الشاعر يستطيعه لو كتب في نصوص قادمة.

أما في حدود مسرحية الفصل الواحد، إذا جاز إدخال هذا النص في إطارها، فإن العمل عمل درامي جيد ويستحق صاحبه التهنئة عليه.

*** شحاته عزيز:**

الجبل الشرقي ومنهج جديد للكتابة

" الجيل الشرقي" رواية قصيرة وصلتني من كاتبها شحاته عزيز، وهي تحكي حياة سلسلة من أجيال عائلة الحيتان لا تقدر بعدد. ولكن الكاتب. الذي حرص على تسمية روايته بالحكاية. ينتهج بالفعل منهج الحكاية؛ فهو يركز على العجيب والغريب في هذه الأسرة العجيبة والغريبة، دون أن يكون هناك رابط أساسي يجمع خيوط العجائب إلا التسلسل البيولوجي والأسطوري للعائلة، بالإضافة إلى المخطوط الذي برز بوصفه رابطًا أساسيا لحركة الأجيال منذ منتصف الرواية تقريبا.

إن العجيب أو الفنتازى في هذه الرواية لا يظل عجيبا أحادى الجانب. فهو يشمل الواقع المعيش ويمثله. فكل حدث هو دائما محتمل الحدوث، وإن كان بعض الأحداث مستبعدا. ولكن هذا التوتر بين الاحتمال والاستبعاد، بالإضافة إلى متعة العجائبية نفسها، ومحاولة تشكيل أساطير جزئية تخص أفرادا بعينهم من بعض أجيال الأسرة، كل هذا يضمن لهذا العمل أهمية بالغة بوصفه طريقًا جديدا للكتابة القصصية كما يقول صاحبه، طريق يسعى نحو شكل واقعي يحمل محتوى واقعيا؛ منطلق البشر في سلوكهم وتفكيرهم مع السلوك والتفكير ذاتيهما، نوع من التآلف بين الشكل والمضمون، يكشف أسطورة هذا الواقع وهؤلاء البشر الذين يعيشون واقعهم واقعيا وأسطوريا في نفس الوقت.

غير أن "الجبل الشرقي" ينقصها الكثير من أجل تحقيق هذا المنهج، ينقصها أساسا تأصيل عميق لهذه الأسطورة. توقف طويل عند كل أسطورة من الأساطير المقدمة خطفًا. تحتاج "الجبل الشرقي" إلى عمل دؤوب على الشخصيات من الداخل، حتى لا يصبح البشر مجرد خيالات تتحرك طبق منطق الأسطورة، وتحتاج إلى التقليل من الأحداث الكثيرة التي تشغل عن تأمل البشر ذاتهم وحياتهم في جزئياتها الصغيرة.

وإني لآمل أن يستطيع شحاته عزيز (وهو من ديروط) أن يقدم إنجازات أكبر في هذا الطريق الذي لا شك أنه مهم، ويدعم كتابا كبارا قد بدأوه من أمثال محمد مستجاب (الديروطي أيضا!).

أصوات جديدة في الرواية المصرية

تعريف أولى:

لم يحن الوقت- بعد- للإعلان عن جيل جديد من الروائيين في مصر. فرغم ضبابية مصطلح "الجيل" واعتراض كثيرين من النقاد عليه، حتى الذين ساهموا في إشاعته، يمكننا أن نجد في الأدب المصرى الحديث والمعاصر جماعات متزامنة من الكتاب، تتقارب كل جماعة منها في عدد من الملامح، وتقوم بينهم علاقات فنية وإنسانية، وتجمعهم ظروف اجتماعية وسياسية، تؤهلهم لأن يكونوا جماعة فنية هى ما أطلق عليه الجيل، وبهذا المعنى ورد مصطلح جيل الرواد في الرواية أو في القصة القصيرة، أو في الشعر الحر، وجيل الخمسينيات الأقرب إلى الواقعية في الشعر والقصة والرواية والمسرح، ثم جيل الستينيات في كافة الفنون الأدبية- على الأقل- أيضا.

بهذا المعنى لا نستطيع الزعم بأن هناك جيلاً جديدا من الروائيين المصريين بعد جيل الستينيات. هذا الجيل الذى بدأ إنتاجه الروائى في بداية الستينيات (برواية صنع الله إبراهيم "تلك الرائحة")، ولكن معظم إنتاجه لم يظهر إلا خلال السبعينيات، وهو الذى يتربع الآن على عرش الرواية المصرية، ومن أعلامه علاء الديب، إبراهيم أصلان، صنع الله إبراهيم، جمال الغيطانى، محمد البساطى، فؤاد قنديل، محمد يوسف القعيد، إسماعيل العادلى، بهاء طاهر، رمسيس لبيب، عبد الحكيم قاسم، محمد مستجاب، خيرى شلبى، رضوى عاشور، جميل عطية إبراهيم، ضياء الشرقاوى، صبرى موسى، محمد جبريل، أحمد شمس الدين الحجاجى، طه وادى، سليمان فياض، محمد أبو المعاطى أبو النجا، محمود عوض عبد العال، محمد جلال،محمد الراوى، عباس الأسوانى، فؤاد حجازى،وغيرهم.

غير أن عدم تبلور جيل جديد من الروائيين، وهو محكوم- بالتأكيد- بالتشتت الثقافي والسياسى الذى حدث في مصر في السبعينيات ثم في الثمانينيات، لا يعنى غياب الروائيين، وإن كنا لا نشك في أن الأزمة السياسية وتستتبعها أزمة النشر والنقد والحوار الثقافي، قد أثرت كثيرا في عدم ظهور أعمال كثيرة لم تر النور بعد، وما زالت حبيسة الأدراج، وبعضها حبيس الصدور ينتظر الفرصة الديمقراطية والثقافية المواتية كى يظهر إلى الوجود.

ما ظهر إذن من روايات لروائيين جدد- بعد جيل الستينيات- لا يشكل ظاهرة عامة، وإنما يمكن أن يشكل- في جانب منه، وهو الذى صدر في السبعينيات- نوعا من الامتداد للرواية الستينية، أما الجانب الآخر، أى الذى صدر لكتاب جدد في الثمانينيات، فما زال أعمالاً متفرقة يتميز كل عمل منها بملامح خاصة به، وإن أمكن رصد بعض المشتركات.

لنزيد الأمر وضوحا، نقول إن ثمة مجموعة من الكتاب، يتقاربون في السن مع جيل الستينيات، وبدأت أعمالهم الروائية، تظهر خلال عقد السبعينيات وأقصد بالتحديد عبده جبير الذى نشر روايته القصيرة "فارس على حصان من خشب" سنة ١٩٧٦، ثم نشر روايتين بعد ذلك هما "تحريك القلب" و"ثلاثية سبيل الشخص"[٢]. وإبراهيم عبد المجيد الذى نشر روايته الأولى "في الصيف السابع والستين" سنة ١٩٧٩، ثم توالت رواياته: "ليلة العشق والدم" و"المسافات" و"الصياد و اليمام" ثم "بيت الياسمين"[٣]. ومنهم أيضا نبيل نعوم جورجى الذى أصدر روايته الوحيدة- فيما أعرف- "الباب" سنة ١٩٧٧ [٤]، ومحمود الوردانى الذى صدرت روايته الأولى "نوبة رجوع" سنة ١٩٩٠ [٥]، والثانية بعنوان "رائحة البرتقال"، وعبد المقصود محمد الذى صدرت روايته "إذا جاء الشفق" سنة ١٩٧٧ [٦]، وسلوى بكر التى صدرت روايتها القصيرة "مقام عطية" سنة ١٩٨٦ [٧]، ومصطفي نصر الذى صدرت روايته "الهماميل" سنة ١٩٨٨ [٨]، ومحمد المنسى قنديل الذى صدرت روايته القصيرة "بيع نفس بشرية" سنة ١٩٨٨ [٩]، وصلاح والى في روايته "نقيق الضفدع"[١٠].

إننى لا أعرف الأعمار الدقيقة لبعض هؤلاء الكتاب، ولكن المعيار الذى اعتمدت عليه هو ظهورهم إلى الساحة الأدبية في السبعينيات سواء بكتابة الرواية أو القصة القصيرة. فمحمود الوردانى وسلوى بكر والمنسى قنديل كانوا كتاب قصة معروفين في السبعينيات وإن لم ينشروا روايات إلا في الثمانينيات، في حين أن المجموعة التى لحقت بهم لم تكن معروفة في الساحة الأدبية لا في القصة ولا في الرواية إلا في عقد الثمانينيات، وأقصد بالتحديد، فتحى إمبابى في روايتيه "العرس"[١١] و"نهر السماء"[١٢] ويوسف أبو رية في روايته "عطش الصبار"[١٣]والسيد نجم في

---

[2] عبده جبير صدرت روايته الأولىعن دار الثقافة الجديدة بالقاهرة، والثانية على نفقته الخاصة، والثالثة عن دار التنوير ببيروت.

[3] إبراهيم عبد المجيد، صدرت الأولى عن دار الثقافة الجديدة بالقاهرة، ثم ليلة العشق والدم عن مطبوعات القاهرة ١٩٨٢، ثم المسافات ،والصياد واليمام عن دار المستقبل العربى ١٩٨٣، ١٩٨٥، وأخيرا بيت الياسمين عن دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع بالقاهرة ١٩٨٦، والبلدة الأخرى، عن دار ضياء الريس بلندن ١٩٩٢.

[4] طبعة خاصة ضمن مطبوعات "جماعة الرواية الجديدة" التى لا أظن أنها أصدرت غير هذه الرواية.

[5] صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب.

[6] صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب.

[7] دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع.

[8] روايات الهلال.

[9] روايات الهلال.

[10] الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٧.

[11] طبعة خاصة على الماستر ١٩٨٢ تقريبا.

روايته "أيام يوسف المنسى"[14] وأحمد زغلول الشيطى في روايته "ورود سامة لصقر"[15] وإبراهيم عيسى في روايته "في وصف من يمكن تسميتها بالحبيبة"[16].

إن كتّاب المجموعة الأولى "السبعينيين" ينتمون- كما سبق أن أشرنا- إلى هم جيل الستينيات الفنى، أقصد البحث عن شكل جديد للرواية، هذا الأمر الذى كان مبرره في الستينيات، إدراك أن الشكل التقليدى الذى سمى واقعيا، لم يكن قادرا على تنظيم تجربة الإنسان المعاصر سياسيا بصفة خاصة خلال الخمسينيات والستينيات، ثم وجوديا بصفة عامة بعد ١٩٦٧. [17] من هنا نجد أن هذا الهم الشكلى يغلب بوضوح على عمل أقدم كتّاب هذه المجموعة وأقصد بصفة خاصة عبده جبير، وإن كانت أعلى رواياته إغراقًا في هذا الهم هى رواية "تحريك القلب" وإبراهيم عبد المجيد وبالذات في روايته "الصيف السابع والستين" لأن أعماله اتجهت بعد ذلك في طريق فنى شديد الخصوصية، من حيث قدرته على التقاط البعد الأسطورى، أى الخصوصية الدفينة وغير المنطقية في شخصياته، وتقديمها بلغة سهلة ولكن عميقة، ولعل أكثرهم مغالاة في الاهتمام بالشكل كان نبيل نعوم جورجى في روايته "الباب" وأقل منه- بدرجة- صلاح والى في "نقيق الضفدع". أما المنسى قنديل وسلوى بكر والوردانى فإن اهتمامهم بالشكل لم يطغ- بأى حال- على التجربة الحية المنغمسة في صلب الواقع، فظل الشكل قريبا من الشكل الواقعى، وإن تطورت اللغة لتصبح أكثر رهافة ودقة، وبعدا عن الثرثرة. وصار البناء أكثر إحكاما بغض النظر عن طبيعته المتنامية عند المنسى وسلوى والدائرية عند الوردانى. وهنا نجد أن الوردانى يلتقى بعبده جبير ونبيل نعوم في حين يلتقى إبراهيم عبد المجيد بسلوى بكر والمنسى قنديل.

إن وصف على عبده جبير بالاهتمام بالشكل لا ينفي انطلاقه من التجربة الحية المعاشة ،بل إن هذه التجربة طاغية الوجود خلال رواياته وحتى في رواية "تحريك القلب"، فمع غرام هذه الرواية بالتقاطعات والانتقالات غير المنطقية، فإنها تكاد بشكلها أن تكون محاكاة مباشرة لتجربتها الواقعية التى تقدم تفكك أسرة قاهرية على المستويين الاقتصادى والخلقى، هذا التفكك الذى حاق بالأسرة المصرية المتوسطة في السبعينيات. وفي هذه التجربة، ولكن على مستويات

---

12 دار الفكر المعاصر.

13 روايات الهلال ١٩٨٩.

14 إصدارات جماعة "أصوات ٩٠" سنة ١٩٩٠.

15 صدرت ضمن العدد ٥٤ من مجلة أدب ونقد يناير/ فبراير ١٩٩٠.

16 طبعة خاصة عن دار الحقيقة للإعلان الدولى ١٩٩٠، وله رواية جديدة صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بعنوان "العرى". وقد صدرت بعد كتابة هذه الدراسة، مثلها مثل رواية سعيد عبد الفتاح "مقامات النقد والتحول" عن سلسلة نصوص ٩٠. ورواية ربيع الصبروت "قبض الجمر" التى صدرت عن نفس السلسلة.

17 راجع تفصيلاً عن أزمة هذا الجيل وأثرها على توجهاتهم الفنية في الرواية والقصة القصيرة في دراستنا "توجهات جديدة في القص المصرى المعاصر". مجلة الطريق. بيروت ١٩٨٧.

أخرى وبأشكال أخرى، تشترك بقية الروايات، حيث نلاحظ- مثلاً- أثر الهجرة إلى الخليج على العلاقات الإنسانية في رواية المنسى قنديل، وكذلك أثر الصلح مع إسرائيل في رواية أخرى له. ونلاحظ أثر الانتخابات المزيفة على العلاقات البشرية في رواية إبراهيم عبد المجيد "ليلة العشق والدم" وأثر حرب أكتوبر وما تلاها على المجتمع المصرى في رواية محمود الـوردانى "نوبـة رجوع" وتاريخ المجتمع المصرى المعاصر كله في رواية صلاح والى "نقيق الضفدع".

المقصود من هذا إذن هو أن بحث هذه المجموعة عن شكل جديد للرواية المصرية لم يكن بالضرورة معاديا للواقع و الغوص في مشكلاته، وإن كان في بعض الأحيان يمثل هروبا منـه إلى منحنيات الذات الدفينة والغائصة في التاريخ كما في رواية "الباب" لنبيل نعوم. وتخرج مـن هذا السياق روايتا مصطفي نصر "الهماميل" وعبد المقصود محمد "إذا جاء الـشفق" إذ تظـلان واقعتين في إطار السرد التقليدى، مهما حاولتا إحداث لعبة التقطيـع بـين الأزمـان والأمـاكن المتعددة، ورغم أن المضامين التى يقدمانها تلتزم بقضايا الواقع الساخنة، إذ إن الأولى تكـشف التمزقات التى بدأت تصيب المؤسسات والعلاقات مع بداية عهد السادات، رادة إياها إلى جـذور تاريخية تكمن في آباء وأجداد الشخصيات الأساسية المعاصرة في الرواية. أمـا الثانيـة فإنهـا تعرض الصراع النفسى في داخل يهودى مصرى هاجر إلى إسرائيل رغم أنفه، في موازاة مـع النجاح (؟) الذى حققه صديقه المصرى المسلم الذى بقى في أرض الوطن لينقذه- في النهايـة- أثناء حرب أكتوبر.

أما المجموعة الثانية، مجموعة الثمانينيات، فإن العديد القليل من رواياتها يشير إلى اتجـاه مخالف لاتجاه المجموعة الأولى، أقصد أنهم لا يهتمون اهتماما عاليا بالشكل في ذاته، هذا فيمـا عدا رواية إبراهيم عيسى "في وصف من يمكن تسميتها بالحبيبة"، بل إن بعض هـذه الروايـات تتميز بقدر من التفكك وعدم الإحكام، وأقصد روايتى "يوسف أبو رية" و"السيد نجم". وفي المقابل نجد رواية فتحى إمبابى تحكم بناءها إحكاما تقليديا شديدا، ورواية الشيطى تحكمه إحكاما جديدا ومتميزا.

أقدم أبناء هذه المجموعة هو فتحى إمبابى وروايتاه تحلّقان- عكس زملائه الثلاثة- بعيـدا عن الواقع المصرى المعاصر. فروايته الأولى ترصد التناقضات الحادة في المجتمع الليبى بعـد البترول، بما يذكرنا بروايات عبد الرحمن منيف، وخاصة "مدن الملح" ولكن قبل ظهـور هـذه الأخيرة وبأسلوب مختلف أيضا.

أما رواية إمبابى الثانية "نهر السماء" فهى أقرب إلى الروايـة التاريخيـة التـى ترصـد الصراعات الحادة في المجتمع المصرى قبل دخول الحملة الفرنسية إليها. وفي كلتـا الـروايتين يبرز فتحى إمبابى كاتبا كبيرا، يجيد استخدام اللغة ،ويبدع في وصف المواقف والمشاهد ،وفـي

تنمية الحدث بتلقائية وبساطة وانسجام، غير أنه، وخاصة في الرواية الثانية يندمج تمامـا فـي الوصف بحيث يكاد أن يكون مؤرخًا محايدا لا منظور له ولا موقف.

في رواية إبراهيم عيسى "في وصف من يمكن تسميتها بالحبيبة" حلم فانتازى قـائم علـى التداعى دائما بمحبوبة جميلة ولكنها غائمة، قد تكون الوطن، فتفتقد البناء الروائـى. وتـشترك روايتا السيد نجم "أيام يوسف المنسى" ،ويوسف أبو رية" عطش الصبار" في أنهما تعالجان أزمة الطبقة الوسطى في المجتمع المصرى المعاصر،أزمة التفكك والانهيار الاقتـصادى والـسياسى والخلقى. غير أن الأولى تختار مجتمعا هامشيا هو "مساكن الإيواء" لمن سقطت منـازلهم فـي القاهرة، وتختار الثانية أسرة قروية تقليدية ممتدة.

وفي كلتا الروايتين نلاحظ أن أسباب الانهيار واضحة في الجذر السياسى حيث الانفتـاح وسيطرة طبقة من الطفيليين والهجرة إلى الخارج، ومن الطريف أن نلاحظ أن البطل في كلتـا الروايتين ينتهى نهاية مأساوية نتيجة للصراعات العنيفة التى يتعرض لهـا والتـوتر الـداخلى، بحيث تكاد نهايته تكون حكما قدريا- من قبل الكاتبين- على هذا النموذج الهامشى الطفيلى، وإن كان ذا أصل طيب. ومن الطريف أيضا أن نلاحظ التشابه الذى أشرت إليـه فـي البنـاء بـين الروايتين حيث الانتقالات والتقطعات رغم تقليدية التسلسل الحدثى، ورغم أن روايـة "عطـش الصبار" تتميز بأسلوب أفضل كثيرا من أسلوب " أيام يوسف المنسى"، وإحكام أكثر داخل الفقرة الواحدة، التى تكاد تصلح بذاتها قصة قصيرة، بحساسية أعلى إزاء المواقـف المختلفـة، حيـث نلاحظ عين الفنان النافذة القادرة على الإبصار بعمق، عكس السرعة والقفز الذى نلاحظه فـي رواية "أيام يوسف المنسى" التى تضيع مواقف ثمينة وتقفز عليها.

تبقى أمامنا رواية أحمد زغلول الشيطى القصيرة "ورود سامة لصقر"، وهى على قصرها قد استطاعت بمنظور عميق، وبناء شديد الإحكام أن ترصد أزمة المجتمع المصرى المعاصـر عبر أزمة شاب فقير يموت ميتة مجهولة، يشك أنها انتحار أو بفعل ورود مسمومة، هـى فـي الحقيقة رمز لتعفن العلاقات الطبقية خاصة والاجتماعية عامة والسياسية أيضا، وهو موت يأتى احتجاجا على هذا العفن الذى تمثل في فتاة أحبها فامتصته ولم تعطه الحب الحقيقى الذى يريده. وهذه الرواية عبر إيجازها ودقتها تمثل نموذجا للقدرة على التقاط الجوهرى دون ثرثرة، والقدرة أيضا على جعل الشكل يحقق أعلى درجات سيطرته على التجربة، وتقديمها- في نفس الوقـت- بكافة أوجهها، ودون تعقيد.

إن هذا الرصد العام لما أنتجته الأصوات الجديدة من روايات خلال العقـدين الأخيـرين يؤكد- كما سبق القول في البداية- أنه من الصعب الإعلان عن تشكّل جيل جديد من الروائيين- بعد. فبالإضافة إلى التمايز الواضح بين المجموعتين السابقتين، سوف نجد تمايزا واضحا بـين أعضاء كل مجموعة داخليا، وخاصة في مسألة أساسية هى مسألة البحث عن الـشكل الملائـم

لطبيعة التجربة الجديدة المعيشة، حيث سنجد أن كلاً منهم يبحث في منطقة مغـايرة وبطريقـة خاصة عن شكل يلائم تجربته، رغم أن معظم التجارب تنطلق من أزمة اللحظـة الاجتماعيـة الراهنة التى يعانيها كل الكتّاب، حتى كتّاب الأجيال السابقة، والذين يشترك بعضهم- دون شك- بجهد في هذا الميدان.

وبجانب القلة الكمية في إنتاج هؤلاء الروائيين، فإن تقديرى أن هناك عاملاً مهما يـساهم بوضوح في تشتت هذا البحث بحيث لا يلتقى في اتجاه أو اتجاهات عامة واضـحة،هذا العامـل يتمثل في صعوبة الإمساك بلب اللحظة الراهنة من الواقع الاجتماعى وتشكيله. إن الشكل بالنسبة لى هو أساساقدرة الرؤية الفنية على الإمساك بلب التجربة الفنية ومن ثم القـدرة علـى نـسج خيوطها وتنظيمها تنظيما يتركها مجسدة وملموسة أمام القارئ في شكل محدد. بهذا المعنى، فإن جيل الستينيات قد ساعدته لحظته التاريخية حين جعلت رؤيته متجهـة إلـى صـلب التحـول الاجتماعى الذى كان يجرى على أرض الواقع. هذا التحول الملتبس بـين الـشعارات الجميلـة والممارسات القامعة، وخاصة لبعض هؤلاء الكتاب أنفسهم على مستويات مختلفة. هنـا وجـد الكاتب نفسه مواجها بضرورة التعامل مع هذا الوضع الملتبس والانطلاق منه إبداعيا والوصول إليه- في النهاية- تشكيليا.

في المقابل يبدو الكتّاب الجدد وقد تفلّت الواقع من بين أيديهم، بل يمكن القول إن مجمـل المثقفين المصريين يعيشون هذا الإحساس، بعد أن هُمشوا تهميشًا حادا وتـدريجيا عبـر القمـع الفكرى وأموال النفط والتدخلات الثقافية، أو غيرها من الخارج. فلا يمكن الإمساك- بـسهولة- بلب هذا الواقع واتخاذ موقف واضح بشأنه، ومن ثم إعادة تنظيمه في شكل فنى. ومن هنا نجـد تعدد مناحى البحث عن الشكل (حتى عند الكاتب الواحد). فتحقق الـشكل لا يمكـن أن يـتم إلا باكتمال الرؤية للواقع، وبالطبع للذات. ومن هنا جاء تقديرى لعمل كل من إبراهيم عبد المجيـد وأحمد زغلول الشيطى[18] لقدرتهما على تحقيق هذا الشكل المكتمل الذى يشير إلـى تبلـور فـي الرؤية واكتمال.

---

[18] ومن هنا فقد سبق لنا أن كتبنا عن كليهما. راجع عن رواية إبراهيم عبد المجيد "الصياد واليمام" مقالتنا" نحو واقعية أسطورية في الرواية المصرية المعاصرة " مجلة إبداع .القاهرة، أبريل ١٩٨٦، وعن رواية الشيطى مقالتنا"ورود سامة لصقر ،إبداع روائىجديد"بمجلةالهلال. القاهرة، يونيو ١٩٩٠.

قراءة في ملف أدب السبعينيات

تغريني الأعداد الأخيرة من مجلة " الثقافة الجديدة " بأن أبدأ قراءتي هذه بتحية القائمين عليها. ذلك أن أحد الهموم الكبيرة التي توقف عندها المبدعون في شهاداتهم الواقعية المتضمنة في العددين الثاني عشر والثالث عشر، كان هم غياب المجلة الأدبية بالمعني الدقيق لهذا المصطلح، ولاشك أن المتابع لحركة الثقافة في مصر والعالم العربي المعاصر يمكنه أن يكتشف بسهولة أن مفهوم"المجلة"قد أسقط ضمن كثير من المفاهيم والقيم والمبادئ التي أسقطت عمدا في العقد الماضي من قرننا الجميل.. المجلة الآن تأخذ أحد شكلين؛إما كشكول يجمع أي شيء بجانب أي شيء بدون خطة محددة ودون رؤية منهجية تختار وترتب وتكلف الكتّاب وتطالب منهم المساهمة بأشياء محددة لتحقيق هذه الخطة أو الرؤية،أو كتاب يشتمل علي مجموعة من الدراسات والنصوص في مجال محدد أو حول ظاهرة محددة، عادة ما يسمي ملفًا، يشمل ٨٠% أو أكثر من عدد صفحات المطبوع المسمي مجلة والعدد الباقي من الصفحات يتضمن متابعات وتعليقات سريعة، وليس هذا أو ذاك هو المجلة. المجلة شيء مختلف تماما في المفهوم وفي الوظيفة وبالتالى في وسائل تحقيق هذين العنصرين. المجلة -- من وجهة نظري --- هي العنصر الأساسي في أي حياة ثقافية جادة، رغم أنها قد لاتكون أكثر الوسائل انتشارا وإثارة، ولكنها -- بالتأكيد -- أكثر الوسائل مساهمة بجديةفي صنع الحياة الثقافية. وليس هناك حياة ثقافية حقيقية دون قضايا ومعارك. وبالتالى فليس هناك مجلة حقيقية تبتعد عن تلك القضايا والمعارك، وليس هناك مجلة حقيقية تعمد إلى التوفيق في هذه المعارك من أجل طمسها أو التغطية عليها. هذا بالضبط هو ما يقتل المجلة الثقافية، المجلة الثقافية بمفهومها الصحيح هي المجلة التي تتبنى قضية أو قضايا محددة وتعمل علي الدفاع عنها بكافة الوسائل. تحتضن المشتركين معها في هذه القضيةأو القضايا، وتنشر لهم من الفن الجيد الذي يدعم هذه القضية، ومن الدراسات النظرية والتطبيقية ما يوضحها ويعمقها ويعيد إنتاجها علميا باستمرار، ومن المتابعات ما يشير إلى خطوطها المتحققة والتي يمكن أن تتحقق وتدخل -- من أجل هذه القضية -- في معارك مستمرة ضد المجلات الأخرى التي ينبغي أن تحمل نفس الخصائص السابقة. وبالمعارك والحوار وحده تحقق المجلة هويتها وتميزها، بل تحقق كونها مجلة، ولعل هذا هو الذي قصده إبراهيم أصلان حينما قال: " المجلة تصنع قيمتها باعتبارها طرفًا في الحوار الثقافي الدائر من حولها، أعني بمدي انحيازها إلى كل ما له قيمة حقيقية في حياتنا الثقافية من ناحية ،ووقوفها ضد كل ما يخرب أرواح الناس ويهدد عقولهم من ناحية أخرى".

بهذا المعني للمجلة نستطيع أن نلغي ببساطة كافة المطبوعات الرسمية المسماة بـ المجلات في مصر وفي العالم العربي أيضا. ولايبقي لدينا سوي المجلات التي تحاول بعض القوي "غير الرسمية" في مصر والعالم العربي أمثال كتابات البحرينية والثقافة الجديدة المغربية وبعض المجلات غير الدورية في مصر ثم أخيرا مجلة الثقافة الجديدة التي هي بين أيدينا الآن. ولهذا السبب بالذات، لأن هذه المطبوعات هي المجلات الوحيدة فإنها تقاوم من قبل السلطات وتهاجم وتغلق وتضيق عليها المنافذ حتى لا تستمر. حدث هذا مع ثقافة المغرب الجديدة وغيرها، ويحدث الآن مع مجمل المجلات غير الدورية في مصر، وسوف يستمر يحدث طالما هذه المجلات حريصة علي أن تكون مجلات حقيقية. ومن هذا المنطلق بالتحديد أعود لتحية القائمين علي مجلة الثقافة الجديدة لأنها تمتلك خصائص المجلة، وتمتلك درجة من النضوج الفكري يسمح لها بفتح الحوارات والمعارك الحقيقية في حياتنا الثقافية بعقل مفتوح وروح جريئة وواعية، وإن كان استمرارها في الصدور علي فترات متباعدة يقلل - - بالطبع - من إمكانيات تحقيقها لهذه الوظيفة.. وياحبذا لو انتظمت في الصدور شهريا(؟).

أعود الآن إلى ملف" أدب السبعينيات " وأجدني أيضا مدفوعا إلى تحيته لأهمية القضية التي يعالجها من ناحية، وللطريقة التي تم بها طرحه من ناحية أخري. ولكني أقفز فورا إلى التساؤل عن دلالة هذا المصطلح الدقيقة؟ لقد بحثت في الملف في العددين طولاً وعرضا فلم أعثر علي معني واحد محدد، وإنما علي مجموعة من المعاني أبرزها اثنان: الأول يقصد به الأدب الذي كتب في السبعينيات، والآخر يقصد جيل السبعينيات من الكتّاب. ولست أدري إلام قصد القائمون علي الملف بدقة. وإن كان الأغلب أنهم قصدوا المعني الأول. وأيا كان المقصود فإن الملف لم يغط الظاهرة تغطية تامة أو شبه تامة، من حيث الفنون أو الأنواع الأدبية، ومن حيث المبدعين الذين يقعون تحت هذه التسمية. هناك العديدون من أبرز المساهمين في حياتنا الأدبية الراهنة، من مختلف الأجيال والاتجاهات اختفوا تماما وبرز بدلاً منهم كثير من الأسماء التى تتقاص كثيرا أحجام مساهماتها في هذه الحياة بجوار أي من هذه الأسماء. مما يهدد بالفعل مدي مصداقية هذا الملف في إضاءة الموضوع المطروح. ولاشك أننى أدرك العوائق التي وقفت في سبيل تحقيق هذه الغاية أو بعضا منها علي الأقل. مما يجعلني أعترف في النهاية بأن ما قدم في هذا الملف يعتبر أفضل طرح للقضية قدم في مصر حتى الآن.

تشير قراءة الشهادات الواقعية المذكورة إلى أن القضايا الأساسية التي تشغل المبدعين، هي ما يمكن أن نسميه المعوقات الاجتماعية للإنتاج الأدبي. وقد استخدمت مصطلح إنتاج هنا بمعني أوسع من الإبداع الذي يضعه البعض في إطار المبدع الفرد وحده وإن كان هذا غير صحيح. المهم هو أن المقصود بالإنتاج هنا عملية الإبداع والنشر والتلقي والنقد. أشار المبدعون إلى أن معوقات واسعة تقوم إزاء هذه العملية. وبصرف النظر عن مستويات العمق في الرؤية أو توجهات الفهم لدي كل مبدع. فقد كان واضحا شديد الوضوح أن الجميع يدرك هذه المعوقات

سواء علي نحو متكامل أو في جزئيات -- كان الحديث عن مشكلات أسعار الكتب التي تـؤثر علي المستوي الثقافي للقراء وللمبدعين معا، وعن الكوابت الفكرية التي تتوغـل فـي دواخـل الكتاب أنفسهم أثناء العملية الإبداعية، وصعوبات النشر والمجلات سواء لكتـاب العاصـمة أو الأقاليم، ومشكلة الأمية الهجائية والثقافية التي تعوق عملية التواصل بين الجمهور والمبدع، وفي هذا الإطار تأتي مشكلات العوالم التي يقدمها المبدع واللغة التي يقدم بها هذه العوالم، ثـم فـي النهاية أزمة النقد والنقاد، كل هذه المشكلات التي تحدث عنها الكتاب هي مشكلات اجتماعية في المقام الأول، وكان هذا الوعي واضحا عند الكتاب سواء قالوه صراحة أو باللاف والدوران -- بل إن بعضهم سعي إلى تفسير هذه المشكلات في ضوء الوضع السياسي القائم بوضـوح تـام، وفي ضوء التوجهات السياسية للنظام الحالى داخليا وخارجيا.

من هذا المنطلق تأتي واحدة من فوائد هذه الشهادات الكبيرة، وهي الكـشف عـن مـدي التناقض بين هؤلاء الكتاب وبين التنظيرات النقدية التي تحاول أن تضعهم في أطر محددة بعيدة كل البعد عن همومهم الحقيقية وعن رؤاهم الواقعية. إنه مما لاشك فيه أن وعي هؤلاء الكتـاب كما تبدي في هذه الشهادات لا يمكن أن يكون واضحا على هذا النحو في أعمالهم الأدبية،وهـذا أمر لا يمكن أن يطالب به أحد وليس صحيحا، وإلا فقد فنهم كثيرا من فنيتـه، ولكنـه موجـود بالتأكيد فيها، يبقي علي النقد الصحيح -- وهذه واحدة من أهم المعضلات النقديـة التـي لـم يتناولها الكتاب بعمق -- أن يغوص في هذه الأعمال محللاً مستوياتها التشكيلية المختلفة لكـي يصل إلى هذه الرؤي العميقة والغائصة في ثنايا هذه التشكيلات ووراءها، لا أن يحرص علـي تسطيح هذه الرؤى وتشتيتها بل ونفيها تماما من العمل الأدبي باسم الفن أو الحداثة أو الحساسية إلى غيرها من التسميات التي ذهلت من درجة رفض الكتاب لها في شهاداتهم، والتي تكشف عن درجة وعيهم وإحساسهم الشديدين بالزائف وبالصحيح في مختلف المجالات الحياتيـة والثقافيـة والنقدية.

ولعل هذا يقودني إلى لمس بعض النقاط التي أثارها الدكتور صبري حافظ فـي دفاعـه عن"الحساسية "التي كان له -- دون ريب -- الفضل الأول غير المعروف في استيرادها لنـا من الأدب الأجنبي ونقده. ولن أغوص في مثل هذا المجال الضيق لمناقشة مختلـف تفـصيلات مقاله الممتد إلى خارجه في دراسات أخري، ولكني فقط أود أن أشير إلى بعض التناقضات التي تبدو واضحة في داخل المقال نفسه.

يقول الدكتور صبري مثلاً - ردا علي عبد الحكيم قاسم.. إن هذا المصطلح يطمح إلى أن يفسر أدبنا لا بنظريات وردت من أوروبا، وإنما بمصطلحات منحوتة من مسيرة أدبنا ومصاغة من أديم تجربتنا المتميزة.. وهذا الكلام غير صحيح لأن الملامح التي يعطيها لهـذه الحـساسية الجديدة هي ملامح معروفة جيدا في كل الدراسات الأوروبية التي كتبت عن الأدب الأوربي في فرنسا وإنجلترا منذ بدايات القرن " أي نفس الفترة التي ينقلها هو إلينا في أدبنـا المـصري "،

وهو نفسه يعترف في الفقرة التالية مباشرة للنص السابق (ص ١٠) بالأصول الأجنبية للمصطلح والمفهوم أيضا. فلست أدري إذن كيف جاء المصطلح (منحوتًا) من مسيرة أدبنا ومصاغًا من (أديم) تجربتنا!

ولم أفهم أيضا لماذا يتناقض مفهومه للحساسية بوصفه ترجمة للمصطلح الإنجليزي Sensibility وبوصفه دالاً " علي الوعي والإدراك سواء كان هذا الإدراك عن طريق العقل أو الحس أو عن طريقهما معا "مع أن يكون " لكل كاتب حساسيته أو أن لكل عصر حساسيته " كما يقول هو ص ١٥. ويتهم هذه المقولة الأخيرة بالتبسيطية والسذاجة. فما هو التناقض في أن يكون لكل كاتب ولكل حركة أدبية منطقة أو منطقها في الإدراك، وخاصة أنه لم يخصص ـــ بل نفي ـــ خاصية معينة ثابتة لهذا الإدراك، أخشي أن يكون في غمرة دفاعه عن إنجازه أغمض عينه عن هذا التناقض مثلما حدث أيضا في رده علي " يوسف القعيد " بشأن قضية الكتاب والنقاد الذين هاجروا في السبعينيات. في هذا الشأن قاده رده علي القعيد إلى اتهام كل من أقام بمصر ـــ ولم يهاجر ـــ باتهامات غريبة إن صحت علي البعض فلا يجوز إطلاقًا إعطاؤها أي درجة من التعميم ولست أريد الخوض في هذه المسألة هنا.

أما بالنسبة لتقسيمه الأدب العربي الحديث إلى مرحلتين أو حساسيتين فهذا أمر يطول نقاشه وليس هنا مجاله وإنما أريد فقط القول بأنه محاولة متسرعة لهدم الخصوصيات العلمية الثابتة نصيا بين النصوص الأدبية التي تعكس واقعا متطورا وتقدم رؤى مختلفة للعالم. ولست أدري علي سبيل المثال كيف يمكن أن أضم نصوص كل من " البارودي "،و "المويلحي "إلى نصوص ناجي والشرنوبي وتوفيق الحكيم ويحيي حقي وطاهر لاشين وعبد الرحمن الشرقاوي ونجيب محفوظ وصلاح عبد الصبور.. إلخ .إلخ، في إطار حساسية واحدة إلا إذا كان لهذه الحساسية من الاتساع بل والفوضى التي تخرجها من إطار المصطلح غير المحكم والخاوي من الدلالة، والذي يشير إلى رغبة واضحة الديماجوجية والغرض. الهدف في النهاية ـــ وهو هدف يتفق عليه كل محدثي نعمة الاطلاع علي النقد الغربي الحديث ـــ هو طمس العلاقة بين الأدب والواقع. ونفي أن يكون للأديب أي دور في هذا الواقع. وتلك مسألة يطول فيها الحديث، وخاصة أن الدكتور صبرى يدعمها بأساس نظري يحتاج إلى مناقشة خاصة وهو موضوع الأساس الاستعاري الذي يتصور الدكتور صبري فيه بعدا عن الواقع أكثر من الكناية التي يسميها بالمحاكاة (ويردف المحاكاة بالانعكاس عامدا الخاط الغريب والبعيد تماما عن فهم المصطلح).

تبقي بعد ذلك قضيتان أود أن أشير إليهما مؤيدا لوجهات نظر الشهادات؛ الأولي خاصة بوضع النقد الأدبي في مصر، وقد لمسته فيما سبق وفي الحوار الذي دار في العدد الثاني عشر من هذه المجلة، وخلاصة رأيي فيه أن هناك عمدا واضحا أو غير واضح من قبل السلطة. التي لا تتحمل الحوار الفكري الحقيقي (وهنا عودة إلى ما بدأت به عن مفهوم المجلة) ـــ لنفي

الدور النقدي، وهذا يتبدى بوضوح في عدم وجود المجلات وفي الفصل بين الجامعة والمجتمع، وتسييد أشخاص معينين وجهات نقدية معينة. وهذا كله يؤثر دون شك علي حركة النقد الجـاد، ويمثل جذرا قويا لمجمل الانتقادات التي وجهها المبدعون للنقاد، وبخاصة فـي مـسألة متابعـة الأعمال الجديدة باستمرار. إن هذه المتابعة الجادة تتطلب منهجا نقديا يضع عينه في المقام الأول علي قضايانا المعاصرة في مجتمعنا وفي أدبنا وليس خارجا عنا، وهذا منهج مرفوض من قبـل السلطة ومثقفيها كما هو معروف.

القضية الأخرى التي أتفق عليها مع الكتاب هي بعض الملامح الأساسية، ولكني أود هنـا التأكيد علي ملمح أساسي ومهم أظن أنه قد أحدث لبسا في الملف هو التفرقة بين أدب الستينيات وأدب السبعينيات، أقصد الأدب الذي أبدعه جيل الستينيات أثناء الستينيات وأوائل الـسبعينيات، والأدب الذي أبدعه جيل الستينيات ومن تلاهم منذ نهاية السبعينيات وحتى الآن. أود هنا أن أقول إن هذا ليس ذاك بل هو يختلف في كثير من ملامحه الجذرية عنه والأساس فيها هو الفارق فـي الرؤية، إن السمة الأساسية لرؤية كتاب الستينيات في الستينيات (واشترك معهم فيها عدد كبيـر من كتاب الأجيال السابقة لهم) هي أنها كانت رؤية محاصرة ومجزأة بفعـل ضـغوط وقـواهر الواقع الذي اتسم بالتناقض الحاد بين الشعار والتطبيق، بين (الاشتراكية) والحرية، بين حب عبد الناصر وعدم الرضا عن ممارساته.. إلخ.بينما الرؤية في السبعينيات أكثر وضـوحا وشـمولاً بسبب تحدد ملامح السلطة وانحيازها الواضح، مما سمح للكتاب أن يتدبروا طريقهم ويعرفوا مع من يقفون وضد من أيضا. وهذه السمة الأساسية تنعكس علي مجمل عناصر بناء الأعمال الفنية. والأمثلة الواضحة علي ذلك هي انتقال عدد كبير من كتاب الستينيات الذين تخصصوا ـ ـ أثناء الستينيات ـ ـ في القصة القصيرة إلى كتابة الرواية، والعودة ـ ـ عندهم وعند من تلاهم ـ ـ إلى التلاحم بين التراث والموضوع، ورؤية الجوانب الخفية في الواقع بشمول وعمـق، وعلـي المستوي البنائي سنجد استعادة واضحة لشكل الرواية والقصة القصيرة الهرمي ذي النهاية بعـد أن كان هذا مرفوضا من قبل.

عند كتاب الرواية والقصة القصيرة المعاصرين لا يمكن أن ينكر الإنسان أن إنجازا مهما يتم علي المستويات المختلفة، إنجازا يقترب بأدبنا لأن يكون أدبا واقعيا بالمعني الـصحيح، أدب يستطيع أن يدرك، مضمونًا وشكلاً، ملامح هذا الواقع بكافـة عناصـرها، الماديـة والنفـسية والأسطورية.. إلخ. ويجد لها أو يبحث ـ ـ علي الأقل ـ ـ عن الشكل الملائم لها، الشكل الذي يتواصل مع الناس، مع تغيرهم، وليس الشكل المستورد المفروض عليهم من الخارج والـذي لا يثير فيهم أدني إحساس، والأدب الروائي والقصصي المعاصر يفعل ذلك بتؤدة ورؤية ومـستفيدا من إنجازات كل الأجيال السابقة بلا أي استثناء.

أما الشعر فمازلت أري تميز شعر العامية علي شعر الفصحي، يواصل فرسانه الستينيون ويخرج جيل جديد متميز، كما هو الحال في الرواية والقصة القصيرة، وتبقـي المـشكلة هـي الانقطاع الحادث مع شعراء الفصحي الجدد. ورغم ذلك فيمكن للإنسان أن يعتـرف أنـه فـي الأعوام الثلاثة الأخيرة قد ظهرت بعض الأصوات الجديدة، مع نضج بعض الأصوات الأسـبق لتشير إلى أن مستقبل حركة الشعر الفصيح يمكن أن تبشر بإنجاز كبير، ربما بعـد قليـل مـن الأعوام.

* إبراهيم عبد المجيد:

بطـاقة*

من صراع الوحدة والانتماء المستند على أسس فلسفية ودينية وحياتية، انبثق أدب إبراهيم عبد المجيد في السبعينيات، ليعلن صوتًا جميلاً وجديدا ومتميزا في القص العربى المعاصر.

ولد إبراهيم عبد المجيد في جنوب مدينة الإسكندرية في ١٩٤٦/١٢/٢ بحى شـعبى يقـع على ترعة المحمودية القادمة من جنوب البلاد والواصلة إلى ميناء الإسكندرية والمحملة دائمـا بالبضائع والناس الباحثين عن الرزق. وفي الخلف كانت السكك الحديدية والـصحراء وبحيـرة المريوطية الغامضة دائما ليلاً .كان الأب يعمل في السكك الحديدية وكثيرا ما صـحب الطفـل والصبي معه أثناء عمله ليشاهد التنقلات والمحطات الصحراوية الخاوية من البشر.

ودخل إبراهيم المدرسة الابتدائية في عام (الثورة) ١٩٥٢ وأخذت تهيمن علـى مـسامعه شعاراتها السياسية، لكنه كان يفاجأ دائما بأن كل حروبها وصلت إلى نتـائج عكـس شـعاراتها (٥٦، ٦٧، ٧٣) والتقت الهزيمة الدائمة مع الإحساس القديم بالوحدة والانعزال. ولم يـزل هـذا الإحساس رغم مجهود الأب المتدين الملئ بقصص الأنبياء، أزماتهم ثم انتصاراتهم فيمـا بعـد. وفي المدرسة، وفي سن مبكرة أخذ الصبي يقرأ هاملت وشايلوك وطه حسين والعقـاد ومحمـد مندور ولويس عوض، ومن خلالهم تعرف على كامى وكافكا، وعلى الفلاسـفةالمثاليين كانـت وشوبنهور ،ومن خلال نجيب محفوظ دخل الفتى إلى عالم الرواية المسحور. ويذكر في إحـدى شهاداته أنه قد زار القاهرة في رحلة مدرسية، ولكنه بدلاً من مشاهدة المتحـف- أو الأهـرام، أمضى اليوم- في حى نجيب محفوظ، الجمالية.

ورغم أن الكاتب قد حصل على دبلوم المدارس الصناعية (١٩٦٤) إلا أنه أعاد دراسـة الثانوية العامة ليلتحق بكلية الآداب- قسم الفلسفة- الذى تخرج فيه سنة ١٩٧٣ وعمل مدة فـي شركة ترسانة الإسكندرية البحرية التى تركت تأثيرات قوية في أعماله الأولى.

كانت رواية إبراهيم عبد المجيد الأولى، كما هو واضح من اسمها نوعا مـن الاسـتدعاء فرضته هزيمة ١٩٦٧، ولم ينجح هذا العمل الباهت والمفكك في أن يقدم الكاتب الحقيقـي إلـى قرائه، ولكن أعماله التى بدأت تتوالى بعد ذلك بإيقاع متسارع منذ ١٩٨٢ (الذى صدرت له فيها ثلاثة كتب) والتى وصلت الآن إلى عشرة أعمال، قد نجحت في إزالة الأثر السلبي الذى تركـه العمل الأول. وميزته بوصفه كاتبا متفردا بين أبناء جيله وفي الكتابة المصرية المعاصرة.

يعمل إبراهيم عبد المجيد في كتابته، انطلاقًا من رؤيته الوحيدة للعالم والتـى حاولـت أن تتصل مع البشر، بعد ذلك من خلال العمل السياسي في صفوف اليسار، في منطقة إنسانية شديدة

---

* كتبت لـ Dictionnaire de litterature de langue arabe. Puf. Paris 1994.

الخصوبة والخصوصية، وهى في الغالب- عالم الهامشية والأنصاف إذا جاز لنـا أن نـستعير مصطلحا من بعض رواياته (الصياد واليمام). وفي هذه المنطقة ينجح الكاتـب فـي الإمـساك بالأسطورة الدفينة للبشر وللأماكن التى عرفها جيدا وعاشها وعشقها أو كرهها وللأزمنة التـى يعيشها الإنسان العربى المعاصر ويتصارع معها ومع غموضها وبلاهتها وتشتتها. ومـن هنـا، فإن عبد المجيد يعد من أكثر الكتاب المعاصرين قدرة على تحقيق ما يمكن أن نسميه بأسـطورة الواقع أو واقعية الأسطورة، فمن خلال الغوص في التجارب والمنحنيـات الخاصـة، يـستطيع الكاتب أن يصل إلى جوهر الواقع المعاصر، ومنه إلى جوهر الأزمة الإنسانية العميقـة التـى يعيشها الإنسان. يتحقق هذا بوضوح في القصص القصيرة وفي أعمال مثـل بيـت الياسـمين، والصياد واليمام، في حين أنه في عمليه" ليلة العشق والدم" و"البلدة الأخرى"، يجنح إلى معالجـة مشكلات الواقع مباشرة وإن كان من خلال تجربة إنسان فرد، في الأولى يعالج أزمـة الحيـاة السياسية في مصر متمثلة في نظام الانتخاب واستغلال الحزب الحاكم وأفـراده لبقيـة طبقـات المجتمع، والنهاية المأساوية المتوقعة لمثل هذه الأزمة. أما في الثانية "البلدة الأخرى" فهو يعالج أزمة نمطية، بمعنى أن ملايين المصريين يعانون منها منذ السبعينيات وحتى الآن، وهى تجربة السفر إلى الخليج هربا من الأزمات الاقتصادية والاجتماعية وبحثًا عن المال والعمـل. وهـى معالجة شفيفة رغم وضوح التجربة والمعاناة.

إن تجربة النص عند الكاتب، هى دائما تجربة بطل مأزوم وأقرب ما يكون إلـى البطـل الضد، فهو وسط، هامش، معزول، ولكنه يحاول أن يتواصل، ولا ينجح إلا قليلاً. ولكـن هـذا النوع من التجارب، لا يفرض على الكاتب تقنيات النص التى اعتاد الكتاب استخدامها في مثـل هذه الحالة، أقصد تقنيات الكتابة الجديدة (Nauvau Romen). وربما كان هذا هو سر تميز هـذا الكاتب. فهو لا يلجأ كثيرا إلى أسلوب التداعي أو المونولـوج الشخـصي الطويـل والأحـلام والكوابيس.. إلخ. ولكنه يعتمد طريقة القص البسيطة المتسلسلة إلـى حـد كبيـر والمترابطـة والمتصاعدة رغم أنه ليس هناك حدث تقليدي في معظم الحالات.

وربما كان هذا هو ما يحدد الإطار العام لبنية أعماله لتكون أقرب إلى الرواية القصيرة أو القصة الطويلة، والتى تتمثل في أربعة من كتبه، في حين أن هناك ثلاثة أقـرب إلـى الطـول وثلاث مجموعات قصصية قصيرة.

أما أبرز ما يميز هذا الكاتب، فهو قدرته على استخدام اللغة العادية استخداما شعريا شفيفًا وقادرا على الغوص في أسرار الحياة والبشر. وهى قدرة تشير إلى خبرة حياتية واسعة أتاحتهـا له حياته الشعبية وإلى مجهود دؤوب في القراءة وفي العمل على نصوصه. وكلها أشـياء تبـدو أكبر من كاتب لم يتعد السادسة والأربعين من عمره.

الصياد واليمام

"الصياد واليمام" هو عنوان الرواية الرابعة لإبراهيم عبد المجيد بعـد "الـصيف الـسابع والستين" و"ليلة العشق والدم" و"المسافات"، وبعد مجموعتين قصصيتين هما "مشاهد صغيرة حول سور كبير" و"الشجرة والعصافير". وبمعيار الكم وحده، فإن هذا الإنتاج يعتبر غزيـرا إذا قـيس بالفترة الزمنية التى صدر فيها (ست سنوات)، وهذه الغزارة كانت تكفي- عند بعـض النقـاد- للإعلاء من شأن هذا الكاتب.أما نحن ، فقد اعتدنا أن ننظر إلى هذه الغزارة بنوع من الشك، لما قد يكتنفها من التسرع في الكتابة. ولكن إيقاع كل كاتب يختلف عن إيقاع الكاتب الآخر، بحيث لا يجوز لنا أن نصدر حكما عاما على الغزارة سلباأو إيجابا؛ قبل أن نعرف ماذا يقدم لنا في هـذا "الكم" الغزير.

ولقد تابعت إنتاج إبراهيم عبد المجيد منذ البداية وحتى روايته الأخيرة، ولم يفتنى منهـا- سوى مجموعته القصصية الأولى التى طبعت في دمشق. ومن ثم فإن رؤيتي لتطـور مـساره يعتمد على الروايات والمجموعة القصصية الأخيرة، وهو تطور يشير- بـصفة عامـة وقبـل التفصيل- إلى نضج مطرد على كل مستويات عملية النص. نضج يصل في "الـصياد واليمـام" إلى ذروة يتألق فيها إبراهيم عبد المجيد، كاتبا متميزا بصوته الخاص: بعالم خاص وبمنطق قص خاص، وبلغة خاصة.

وفي تقديري أن ما يميز هذه الرواية الأخيرة، والمجموعة الأخيرة "الشجرة والعـصافير" هو ثلاثة عناصر رئيسية: العنصر الأول هو ترسيخ اكتشافه لعالم خاص وفريد لم يـسبقه إليـه أحد، وأقصد بهذا العالم ليس فقط عالم عمال القطارات (العطشجى والقنديلجى.. إلخ، أى عـالم الهوامش وخاصة حول مدينة الإسكندرية)، بل أقصد هذه المنطقة المجهولة من أشواق الإنسان، منطقة تكاد أن تكون في غموضها ورحابتها معا أقرب إلى الأسطورة التى تعيش بداخلنا دون أن نعرف عنها شيئًا.. أى شئ. والكاتب في هذه الرواية والمجموعة، يواصل طريق اكتشافه لهـا، ذلك الطريق الذى بدأه بشكل واضح وقوى في "المسافات".

الميزة الثانية في هذين العملين هى قدرة الكاتب على أن يتجاوز فيهما ثنائية لم يكن قادرا على أن يتجاوزها في الأعمال السابقة، وأقصد بالتحديد "الصيف السابع والستين" و"ليلة العـشق والدم". هذه الثنائية هى ثنائية العام والخاص.

في أعمال الكاتب بصفة عامة لا يمكنك أن تخطئ حرصه الواضح على أن يرتبط بـالهم العام في وطنه، ولكنه في الأولى كان هما فجا فجاجة لا تحتمل. هم رومانسي في المقام الأول. وفي العمل الثاني "ليلة العشق والدم" كان أقل فجاجة، ولكنه ظل فجا، وجـاءت تلـك الروايـة، أقرب ما تكون إلى فن الأمثولة حسب ترجمة صبرى حافظ لمصطلح الـ Allegory . لأحداث بعينها حدثت وتحدث كل يوم. ولكن في المسافات وفي العملين الأخيرين استطاع اكتشاف الكاتب

لعالمه الخاص الذى أشرنا إليه أن يحل له هذه الثنائية، وأصبح جدل العام والخاص، في هذا العالم، جدلاً لا فكاك منه، ولا فكاك- أمام القارئ- من أن يستمتع به استمتاعا مطلقًا لا تعوقه العوائق التى كانت تقف في سبيله من قبل.

الميزة الثالثة في رواية "الصياد واليمام" هى تجاوزها لثنائية أخرى لم يكن الكاتب قد حلها في رواياته السابقة، هذه الثنائية تنبع من أن العالم الذى يكتشفه إبراهيم عبد المجيد عالم روائي دون جدال. هذه الهموم والأشواق، هذه الحياة الممتدة لهؤلاء البشر. تفرض لنفسها شكل الرواية دون غيره. في نفس الوقت كان الواضح أن إمكانيات الكاتب لا تتجاوز زمن القصة القصيرة كثيرا بكثافتها ومحدودية حيزها وشدة توترها اللحظي.

ولقد سبق أن لاحظت أن المشاهد الناجحة جدا والجميلة جدا في "ليلة العشق والدم" و "المسافات" كانت أميل إلى أن تكون- بذاتها- قصصا قصيرة مستقلة، وقلت- في خطوة العدد السادس وللكاتب، إنني أرى أنه في القصة القصيرة أفضل منه في الرواية، كان واضحا في تلك الأعمال انفكاك البناء الروائي وعدم إحكامه وتضافره. في مقابل ذلك يستطيع القارئ أن يدرك ببساطة مهارة الكاتب في قصصه القصيرة.. لغة وبناء (كما هو الحال في الشجرة والعصافير).

في الصياد واليمام يتجاوز الكاتب- تماما- هذه الثنائية. وذلك حين يختار شكل القصة القصيرة الطويلة أو الـ Novella، بما يسمح به هذا الشكل من اطراد، ووحدة النفس، والإحكام.

ولنلاحظ أن الرواية القصيرة (٩٠ صفحة من القطع الصغير) قد جاءت دون فصول أو انتقالات حادة، بل تيار هادئ رصين ولكنه مستمر ومتواصل دون أى انقطاع، ولا يؤثر فيه كثيرا تلك العلامات الإرشادية (٠٠٠) التى تفصل الفقرة عن الأخريات. لم تؤثر هذه العلامات على مسار الرواية وعلى العلاقة بين أجزائها. وكانت مجرد إرشاد للقارئ أن ينتبه إلى انحناءة خفيفة في الحدث أو استرجاع للزمن أو انتقال إلى ملمح آخر في الشخصية.. أو إلى شخصية أخرى.. وما إلى ذلك.

تقوم الرواية أساسا على رصد لتلك الشخصية اللطيفة جدا.. صياد اليمام وتسعى- بناء- إلى اكتشاف عالمه الخارجي والداخلي، أو بمعنى أدق الداخلي من خلال الخارجي أو الخارجي من خلال الداخلي. (فقد وصل الكاتب فعلاً إلى درجة من جودة السبك، تجعلنا نتراجع كثيرا أمام محاولة التصنيف إلى طغيان العالم الخارجي أو طغيان العالم الداخلي. هنا لا نستطيع القول أيهما أهم أو أيهما طاغ) والهدف النهائي للرواية (وربما الكاتب لا يهدف إلى شئ من ذلك) هو توصيلنا إلى حالة من الاندماج مع هذه الأشواق الخفية غير المباحة وغير المتحققة.

إن هذه الأشواق التى تجتاح صياد اليمام، رغم حياته الواقعية جدا، تجعل من الصعب على القارئ أو الناقد أن يضعها في نسق مفهوم، ولكنه يحسها فقط. ومع ذلك فلنحاول أن نلتقط بعض الخيوط التى تشكل هذه الشخصية. من خلال بعض العبارات التى نراها أساسية ومهمة في الرواية.

- "أما هو فلم يكن يحلم. كان يشعر دائما أنه وحيد يمشى في العراء" ص٦ وذلك حين كان صغيرا.

- "إنه، صياد اليمام، طيف ليلى في نهار مشتعل. حلم خافت في ليل شديد الثقل" ص٥١.
"صياد اليمام دائم البحث فوق الأرض عن أشياء طائرة في الفضاء" ص٧٣.

- "وصياد اليمام لا يحب الزهو. أجل. ما حاجة الإنسان إلى كسر قلوب العباد؟! وما قيمة الإنسان إذا كسر قلبه أحد؟. صياد اليمام لا يحب الظلم. لماذا لا تؤكل الثعابين فيشيع العدل في العالم! هذا الكون الظالم هو الذى جعل الإنسان يأكل اليمام. جعله يصطاده. جعله ظالما". ص ٥٣-٥٤.

- "لم يشأ أن يحدث العجوز عن رغبته في استبدال البندقية بأخرى أكبر وأقوى تقتل ما تحت الأرض وفوق السماء" ص٥٤.

- "أدرك أنه يمكن أن يكون له تاريخ. حقًا لكن كيف الذى ضاع منه العالم والعائلة والوطن. أى ظلام وأي نور ممكن؟ في الصحراء إما أن تصرخ أو تموت. إنه يكره الموت رغم أن كل ما عرفه أحبه!. قرى وحقول. ناس تتحدث في الهواء الذى يسع كل شئ. حفاة وعراة ولصوص. قطارات تتكدس فيها العربات والأجساد. أخرى تنظر العيون فوق الأرصفة إلى ما يطل من خلف زجاجها اللامع من بللور!. محلات عمل فيها وحقول انحنى فوقها يتزود بزاد قليل تبتلعه الرحلة القادمة". ص٥٧.

هل تعطى هذه الاقتباسات بعض ملامح هذه الأسطورة الواقعية، نعم ولكن ما يحسه قارئ الرواية لا يمكن أن تلخصه هذه الكلمات. ويبقى الأساس بعيداهناك لا تلمسه الأيدي بإيجاز أو ببساطة.

صياد اليمام ذلك الشخص العادي الذى كان يعيش في كفر الزيات (تلك المدينة النصف نصف)، ثم يموت أبوه، وينتقل بهم عمه إلى أقصى الصعيد في محاولة للسيطرة على الأم (الجنية- الأسطورة) فيقتله صيادنا ويهرب إلى الإسكندرية، حيث يعمل في العديد من الأعمال. قبانى ثم صائد يمام. ويلتقي ببعض البشر. كل منهم نموذج، أسطورة واقعية هو الآخر: قمر، هند، الشرطي، العجوز، الصديق، زوجته، ولده الذى مات، وولده الصغير، أصدقاء المقهى. هذا هو عالم صياد اليمام كله. وفي يوم من الأيام. يوم واحد، هو الزمن الأساسي لحركة الرواية (وما بقى فهو استرجاعات خافتة ومنطوية) بالإضافة إلى يوم آخر تتصاعد فيه الحركة إلى

ذروتها ثم تنتهي. في يوم واحد يتبخر كل هؤلاء أو معظمهم بعد أن يطرحوا عليه سؤالاً عن حصاد عمره (كم يمامة اصطدت) وهو الذى توقف عن الصيد منذ خمس سنوات (هى في الغالب السنوات التى أعقبت حرب ١٩٧٣ وهى السنوات التى مضت منذ فقد ابنه الذى كان يخرج معه للصيد).

في هذا اليوم (وثمة إمكانية لتفسيره بأنه يوم توقيع معاهدة كامب ديفيد) يسأله كل عالمه ماذا فعلت وما إنجازك. ثم يختفي هذا العالم من على الرصيف. ويحاول صياد اليمام أن يجيب على السؤال دون أن ينجح. ولكن منظر الثعبان الذى يلتهم العصفورة يثيره إلى درجة عنيفة تضطره- وهو الذى يكره حتى الغثيان رؤية الثعابين- إلى أن يقتل الثعبان (دون أن ينقذ العصفورة لأن العصافير لم تأت لتلومها من على الرصيف). الثعبان هو- كما رأينا في النص السابق (ص٥٣-٥٤)- رمز واضح للظلم والاعتداء، رمز للسلطة التى يخافها صياد اليمام، دون أن يعي، خوفًا يصل إلى حد الغثيان. ولكن القهر لمدى خمس سنين، والمنظر المفزع، وعدم القدرة على العثور على أبى هند. كل هذا دفعه إلى مواجهة الظلم.

ولقد مات الثعبان ومات ثعبان آخر في اليوم التالي.. ولكن هذا لم يحل المشكلة.. مشكلة العقم الذى أصابه منذ خمس سنوات. وفي طريقه إلى التبول (!) يصطدم بيمامة.. يمامة بعد خمس سنوات من اللايمام. ويحاول أن يصطادها في مطاردة رهيفة وشديدة الدلالة، ولكنه يفشل، ويذهب إلى التبول. وهناك تعود إليه الروح والحياة. ولكنها عودة ما قبل النهاية. إنه قد انتهى ولم يعد قادرا على أن يصطاد اليمامة المناورة، التى أدركت خطته وهدفه.

في صحوة الموت يرغب صياد اليمام في أن يعاود حياته من جديد، ويصلح ما أفسده "يتمنى صياد اليمام أن يفعل ذلك حقًا، ولا يبالى بتراجع القوة التى كانت قد تسللت إليه بنفس الهدوء الخادع الذى أقبلت به، وأن العربة مبهرة الضوء صارت شيئًا فشيئًا تظلم مع تراجع قوته حتى أنها صارت الآن باردة" (الفقرة الأخيرة في الرواية).

إن صياد اليمام الهامشي الذى عاش حياته متنقلاً ومحبطًا وحزينًا،وحالما بأشواق عميقة، لم يكن يستطيع أن يحقق هذه الأشواق بعد أن أزيلت الأكشاك التى ألفها، بعد أن انتهى عالمه الأليف، بعد أن هاجر صديقه الأول في العمل، وأصدقاؤه الآخرون في البار، وبعد أن هاجر اليمام، كل هذه المؤشرات تدل على عالم بعينه ينهار، ولا يستطيع صياد اليمام أن يفعل فيه شيئًا، وكان لابد أن يموت، وإن كان الكاتب لا يريد أن يعلن ذلك صراحة. ولكن بنية الرواية/ القصة القصيرة تحتمه.

إن بنية الرواية بتثبيتها للشخصية الرئيسية ودورانها حولها، والانتقال منها وإليها، عبر مشاهد متقطعة، تؤكد أن مثل هذه الشخصية، بهامشيتها وبأشواقها النبيلة، ليس لها مجال في

عالمنا اليوم، ليس لها مجال في عالم الانفتاح و"السلام" مع الأعداء الذين عانى صياد اليمام من ويلاتهم وحروبهم.

وأخيرا لا يستطيع الإنسان إلا أن يؤكد على قدرة إبراهيم عبد المجيد الفنية الكبيرة في هذه الرواية، وخاصة لثراء عالمها وخصوصيته ولاختياره لهذا الشكل البنائي بالذات، شكل استطاع أن يحل المعضلة ويجمع المتناقضات، ثراء العالم ورحابته (يحتاج إلى رواية، وبالذات رواية ذات طابع ملحمي) وهامشية البطل وإحباطه(اللذين يحتاجان إلى بناء قصة قصيرة). اندمج كلاهما في هذا العمل، محققًا فيما أعتقد واحدة من أجود الروايات التى صدرت في أدبنا العربي المعاصر.

هل يستطيع "الإنسان" أن ينام في الإسكندرية

في أعمال إبراهيم عبد المجيد جميعها حنين دافق إلى المطلق والمطلق هنا ليس هو "المطلق" الفلسفي المجرد، وإنما هو التحقق الأعلى لجواهر الأشياء، لجوهر الإنسانية في البشر، وجوهر النباتية في الأشجار والزهور والنباتات، وجوهر الطبيعة في البحر والصحراء، وجوهر البنيان في الأبنية أيا كان نوعها، قصرا، أو كوخًا،أو غرفة ناظر محطة السكة الحديد. جواهر الشوارع والحارات والترع وعربات السكة الحديد والترام والسيارة ،"السماء الصافية" والملبدة بالغيوم، بالبرد والحر وما بينهما، جوهر كل ما تصل إليه حواس الكاتب وما يمكنه أن يستشف وجوده- حتى وإن كان خفيا- في الحياة.

والغريب في أمر كتابات إبراهيم عبد المجيد أنها تنجح بالفعل في أن تقربنا من هذه الجواهر، المطلقة، دون أن يكون ساحرا، أو فيلسوفًا؟ أو بهلوانًا. فهو لا يقودنا إليها عبر أى نوع من الحيل "الفنية" هو فقط يستقطر خبرته بالحياة في لغته الخاصة القادرة على أن تقود مدركاتنا إليها من قريب أو من بعيد. والأغرب أن هذه الجواهر، في تلك الأعمال تتجسد في أكثر النماذج نسبية (بمعنى آخر للمطلق والنسبي). فالبشر والأماكن والألوان والروائح والأزمات.. إلخ التى يتعامل معها الكاتب هى أبعد النماذج عن أن تكون نماذج بالمعنى الشائع أى "أنماطًا" متكررة مطردة. هى نماذج ثانوية استثنائية تعيش في الغالب هامش الحياة، ولا يهتم بها البشر "العاديون" أى نحن جميعا، رغم أن هذه النماذج تعيش معهم وبداخلهم (صياد اليمام) ساكنة بيت الياسمين، المصريون في البلدة الأخرى باختلاف جنسياتهم، عمال قطارات السكك الحديد.. إلخ.. إلخ.

في "لا أحد ينام في الإسكندرية" أيضا لن يختفي هذا الهم المقيم لإبراهيم عبد المجيد، بل يزداد ويشتعل اشتعالاً، ولكن بطريقة أخرى، أعتقد أن ما نعيشه في لحظتنا الراهنة وخصوصية العالم الذى تقدمه هذه الرواية حتّما هذا الاشتعال، وهذه الطريقة الأخرى، الجديدة تماما في عمل هذا الكاتب. وبالطبع، فإن الحتمية هنا، هى حتمية داخلية ناتجة- فيما أتصور- عن معاناة الكاتب مع العالم من ناحية، ومع كتابته من ناحية أخرى.

فلو أنني عرضت هم إبراهيم عبد المجيد- الذى سبق أن أشرت إليه- على العالم الذى نعيشه ويعيشه هو معنا الآن؟ لأدركنا مدى التهديد الصارخ الذى يوجهه عالمنا لعالمه ولحلمه الإبداعي والإنساني. فنحن في عالم تعمل فيه السلطات محليا ودوليا على تحطيم هذا الجوهر العميق للإنسان وللأشياء (الحية جميعا في قطر إبراهيم عبد المجيد)، والمقصود هنا بالسلطات المعنى الواسع جدا لكل قوة تمتلك آلة تقمع بها الآخرين، سواء كانت هذه الآلة قنبلة ذرية أو جهاز تليفزيون أو منبرا في مسجد أو كنيسة. بهذا المعنى، فإن "فساد" العالم لا يهدد قيم إبراهيم عبد المجيد أو مبادئه أو جسده،وإنما يهدد- بشكل شخصي تماما- حلمه الإبداعي والإنساني

الخاص، الذى يميزه هو بالذات، عنا جميعا. العالم المعاصر يهدده أكثر مما يهددنا جميعا، يهدد مشروع حياته، ليس فقط في الماضي وإنما في المستقبل أيضا. فماذا يفعل هذا الكاتب؟ إنـه لا يملك إلا أن يشحذ أدواته (الإنسانية) جميعا ليحارب من أجل حلمه، وليواجه أعداءه. وبـالطبع، عليه أن يفعل ذلك بآلاته التى يملكها والتى لا تنفصل عن طبيعة حلمه، والتى تتميز بخصوصية لا تمتلكها آلات (الآخرين)، وهى أنها جميلة وجمالية..وإنسانية. لا يملك إبراهيم عبد المجيد إلا أن (يكتب) "لا أحد ينام في الإسكندرية" لأن الإسكندرية، مدينته التى عاشها هو،وعاشها بـشره معظم أعماله السابقة، قد عاشت ذات مرة، شيئًا قريبا مما نعيشه الآن في عنفه وقـسوته وعـدم إنسانيته، أثناء الحرب العالمية الثانية.. ففيها عانى البشر والكائنات والأشياء فوق مـا نتخيـل، حتى فنيت أو كادت. ومع ذلك عاشت الإسكندرية، وعاش البشر فيها وحولها، محققين، رغم كل شئ، جوهرهم الذى يستحيل على إبراهيم عبد المجيد أن يتخلى عنه.

كان يوم "الجمعة أول سبتمبر ١٩٣٩" (الرواية ص٢٢) يوم بدء التهديد الأعلى لإنـسانية الإنسان. فقد أعلن هتلر بدء الحرب ضد مجد الدين سليمان في قرية من قـرى كفـر الزيـات بمصر. ليس الأمر كذلك في الرواية بالطبع، ولكننا نستطيع أن نفهمه على هـذا النحـو: تبـدأ الرواية في فصلها الأول بقرار هتلر البدء في الانتقام لألمانيا من نتائج الحرب العالمية الأولـى، وأخذ ثأره من الأعداء. وفي نفس الوقت يتخذ عمدة القرية قرارا بالانتقام من عائلـة الخلايلـة بطرد "مجد الدين" الوحيد الباقي منها، خارج القرية. ولكن في الوقت الذى يرفض فيه البولنديون تهديد هتلر وتتشكل جبهة الحلفاء، فإن مجد الدين يرفض رفع السلام. رغم أنه ليس مـذنبا هـو شخصيا، ورغم أن أقاربه يستطيعون الدفاع عنه، فقد كان "مدركًا لأول مرة، أنه إنمـا ينـصاع لأمر العمدة ليس خوفًا ولا إذعانًا، لكن لرغبة قوية عميقة فيما يبدو، لترك القرية واللحاق بأخيه الشارد في الإسكندرية" ص٢٢ .كان أخوه الشارد في الإسكندرية "البهى" هو سبب طـرد مجـد الدين من القرية لأن هذا البهى بهاء مطلقًا كانت قد أحبته زوجة العمدة منذ زمن قـديم، مثلمـا أحبته كل نساء القرية. فهو "بهى، مطلقًا لأنه يحمل أصفي تناقضات البشر، ولـذلك لـم يكـن يستطيع العيش بينهم.. كذلك لم يكن يستطيع أن يعيش طويلاً، حتى في الإسكندرية. فسرعان ما يقتل في معركة بين الصعايدة والفلاحين، بمجرد أن يستقر مجد الدين وزوجته "زهـرة" وابنتـه "شوقية" في الإسكندرية.

بمقتل "البهى" يفقد مجد الدين مبرر وجوده في الإسكندرية، لكن الإسكندرية هذه "المدينـة" حقًا سرعان ما تنتشله إذ تبعث إليه بمن يأخذ بيده (ص٧٤)، وكان هو الرجـل النحيـل الـذى صاحبه في التخشيبة منذ قليل دميان، اسمى دميان ص٧٥.

وفورا نكتشف أن دميان، ليس سوى " البهى" الجديد، المتشرد الجميل، شقيق مجد الـدين الذى لم تلده أمه، والذي عرف منذ رآه في التخشيبة- أنه لن يفترق عنه، دون أن يعرف اسـمه ودينه.

لم تكن مصادفة أن يقيم "البهى" في منزل "الخواجة ديمترى"، لأن "البهى" " أبهى" مـن أن يتوقف عند الاختلاف في مسمى الدين، وهو جوهر الدين، مثلما كان "جـوهر" الحـب والحـق والعدل في القرية. وقد كان من الطبيعي أن يلتحق مجد الدين وزوجته بالبهى في نفس المنـزل، لتتأسس علاقة جديدة هى علاقة الأخوة بين أسرته وأسرة ديمترى، والتى تختلف اختلافًا جـذريا عن جوهر العلاقة القديمة التى تركها وراءه في القرية. علاقـة العـداء القبلـي. هنـاك تقـيم الإسكندرية علاقة جديدة هى علاقة الجوهر الإنساني القائم على التسامح والمحبة والتدين: جوهر التدين بغض النظر عن التسمية، وعن اسم النص المقدس.

تؤسس علاقة مجد الدين وأسرته بأسرة ديمترى لعلاقتين شديدتي الأهمية في مسار الـر واية وبنيتها ؛الأولى هى علاقة مجد الدين بدميان التى تتوطد بعد مقتل البهى، والبحث عن عمل معا وممارسته في الإسكندرية، ثم في العلمين، وهناك تتولد من هذه العلاقة علاقة فرعية حـب دميان (بريكة) البدوية، تنتهي هذه العلاقة الفرعية بزواج بريكة من ابـن عمهـا كمـا تقـضى التقاليد، ولا تنتهي العلاقة الأولى إلا قبيل نهاية الرواية حيث تنقض طائرات الألمان على القطار الذى يقل مجد الدين ودميان من "الدخيلة" فتحترق عربة "دميان" ويتحول إلى "مـارى جـرجس" فارسا يخرج من النيران بحصانه وسيفه محاربا التنين. فإذا وصلنا إلى نهاية الروايـة نـستطيع التشكيك فيما إذا كانت هذه العلاقة قد انتهت حقًا رغم غياب "دميان".

أما العلاقة الثانية فهى علاقة تبدأ مع بداية الرواية تقريبًا وإن كنا لا نتعرف عليها- فـي النص- إلا مع بداية ثلثه الثاني (الفصل الحادي عشر) ومع توطد علاقة مجد الدين ودميان بفعل عملهما معا في عمل ثابت بالسكك الحديدية ومعهما شاهين وآخرون.

هذه العلاقة هى علاقة الحب النادرة التى تجمع بين كاميليـا (ابنـة الخواجـة ديمتـرى) ورشدى (ابن الأسطى شاهين)، ولاستحالة الزواج في التقاليد المسيحية، تهـرب كاميليـا مـن الإسكندرية،ولا يعرف عنها رشدى شيئًا إلا قبيل نهاية الرواية (الفصل الـسادس والعـشرون) حيث كان يسير عكس اتجاه مياه النيل وبمحاذاته، ليصل بها إلى أسيوط حيث تقدسـت كاميليـا بأحد الأديرة، قداسة تصل بها إلى حد القدرة على معالجة المرضى. هناك يلتقي المحبان ليدركا أنه قد صار مستحيلاً اللقاء الجسدي لأن الحب طريق الرب فتبقى كاميليا في قداستها، ويواصل رشدى "شاعريته" مستكملاً إياها بالدراسة في فرنسا بعد انتهاء الحرب.

على أساس من هاتين العلاقتين الكبيرتين، اللتين تقومان بين بشر أصفياء أنقياء مخلصين مهمشين مضطهدين ولكنهم يجسدون جوهر البشر: جوهر الحب والتدين والـصداقة والأخـوة، عبر توازى العلاقتين وتداخلهما تقوم بنية الرواية وبجانبها عشرات من العلاقـات والقـصص الصغيرة والأساطير والحوارات في المنزل والعمل والشارع والصحراء والسوق، وفي كل مكان يعيش فيه البشر: قصة الشاب المعتوه الذى يقتل أبوه أمه. قصة الست لولا الراقصة التى تعيش،

في نفس بيت ديمترى مع رجل غير زوجها، قصة حمزة المأساوية الفكهة الذى يختطفه الجنـود ليعمل معهم خادما ويؤسر ويعود ويؤسر ويعود إلى مجد الدين ودميان في العلمـين. قـصص عاشقات البهى. قصة أم حميد وبائعة اليوسفي والجندى الذى يغازلها، وقـصص الجنـود مـن الجنسيات المختلفة من الهند والسودان في العلمين ،وقصة ناظر المحطة وعامل التلغراف الـذى لا ينجب،و قصة الأبونيه الذى يحمل الرسائل عبر قطار الإسكندرية- العلمين، وغيرها عشرات من القصص والحكايات وغيرها من "الخطابات" التى سنعالجها فيما بعد، تندمج في نسيج كامـل موحد يبنى الرواية بناء "عضويا"؟ محكما، يبدأ بذهاب مجد الدين مرغمـا إلـى الإسـكندرية، وينتهي بذهابه مختارا إليها، بعد شفائه من آثار الحرب التى أوشكت على الانتهاء. وألا يعـرف "كيف ستكون الإسكندرية دون دميان ولا كيف ستكون عندي القدرة على العودة إلى العمل دون أن يكون معي". (ص٣، ٤) وكذلك زهرة التى ذهبت إلى المدينة "من قبـل مكرهـة وتركتهـا مكرهة إذخلفتها وراءها.. ستذهب هذه المرة راضية مسدودة حتى لو لم تجد الناس كمـا كـانوا بنفس الروح الصافية والمسرح المدينة البيضاء زرقاء.. البحر والسماء ستعيد الروح لأبنائهـا" سيدخلان المدينة هذه المرة في الصباح، وليس ليلاً كما حدث في البداية (ص٣، ٤).

هكذا تنتهي الرواية وقد كللت الإسكندرية بغار قدرتها على إعادة الروح لأبنائها، وجعلهم قادرين على أن يتجاوزوا وينسوا ما ضاع منهم. ولكن هذا أمل "زهرة" (الساذج). أما مجد الدين فهل ينسى دميان حقًا ؟ وهل تنسى بريكة دميان ، وهل تنسى كاميليا رشدى أو ينـساها. هـل يمكن حقًا تجاوز هذه العلاقات والبدء بعلاقات جديدة؟ نعم، يمكن تجاوزها، لأنهـا ليـست إلا تجليا لجواهر يمسك بها الكاتب عبر هؤلاء البشر، والتجليات زائلة أما الجواهر فباقية، وإن كان من الصعب في أحيان كثيرة أن نجد من التجليات ما هو قريب من الجوهر كما كان حال مجـد الدين ودميان ورشدى وكاميليا. هكذا يمكن أن تقرأ "لا أحد ينام في الإسكندرية" من قبل قـارئ استسلم لروايات إبراهيم عبد المجيد السابقة، لسنا بهذه القراءة إلا أمام نجل آخر لعـالم الكاتـب السابق، أو همه المقيم أو حلمه الإنساني الإبداعي غير أن هذه القراءة فيما أعتقد قراءة ناقصة؟ إن لم تكن مختلفة أو لنقل هى ناقصة ومن ثم فهى مختلفة لأنها تنقصها قراءة ما يقرب من ثلث الرواية أو يزيد، وهو الثلث الوحيد القادر على إجابة سؤال هربت القراءة السابقة من طرحـه، لأنها قراءة أحادية قامت على البحث عن "عضوية" الرواية القائمـة علـى تسلـسل علاقاتهـا وتشابكها وتناميها، ولتصل إلى النهاية الموهمة التى وضعها الكاتب في صفحة الرواية الأخيرة. ومن ثم لم تنتبه إلى النهايات المتعددة التى تتابعت في الرواية، لتلك العلاقات والقصص التـى أشرنا إليها سواء كانت أساسية أم فرعية أم ثانوية.

لم تنتبه تلك القراءة لانتهاء كل العلاقات الحميمة في الرواية إلى العدم. لم تنتبـه لنهايـة البهى مقتولاً، ودميان محروقًا ولولا مكسورة الساقين، موت بهية وخضرة وعشرات بل ومئات، بل ملايين البشر، ليس فقط في الإسكندرية، أو في مصر، وإنما في العالم كله، خـلال الفتـرة

الزمنية التى تدور فيها أحداث الرواية (١٩٣٩-١٩٤٥) لم تنتبه القراءة العضوية إلى استحالة أن يتسامى إلى إنسانيتهم القريبة من النبوة أو حتى الألوهية. وإذا كان ممكنًا لإبراهيم عبد المجيد أن يجد ذلك من قبل، فيستحيل عليه أن يجده اليوم وهو يعيش ما نعيش. ومن هنا كان اختلاف هذه الرواية عن رواياته السابقة، واحتياجها إلى قراءة أخرى لا تنطلق من "عضوية" لم يعد زماننا يسمح بإعادة إنتاجها، بقدر ما يحتم نقيضها.

التشتت والتفكك، دون أن تفقد الرواية- مع ذلك- بنيتها فللبنية أنماط، منها ما يقوم على التجاور الكلاسيكي، ومنها ما يقوم على التداخل العضوي الرومانتيكى، ومنها ما يقوم على الصراع والتحليل، ومنها ما يقوم على التناقض.

وبنية هذه الرواية تقوم على علاقة غريبة وجيدة في أعمال إبراهيم عبد المجيد: نسج العضوية ونقضها في نفس الوقت. تنسج العضوية على النحو الذى سبق رصده من قبل،أما نقضها فيتم في نفس الوقت ، ومن ما قبل بداية الرواية (ومن المؤسف أن الفنانة سميحة حسنين التى رسمت الغلاف لم تنتبه إلى هذه البنية التناقضية، مما يساهم في تضليل القارئ فمنذ الصفحة التالية للعنوان نجد مجموعة من النصوص المستشهد بها من بول إيلوار، ولورانس داريل وأسطورة الطوفان وكفافيس، تعلن بمضمونها وبمجرد الاستشهاد بها أن هناك أكثر من صوت في الرواية، وليس مجرد الصوت الأحادي للراوي. ومع بداية الفصل الأول ثم على رأس كل الفصول بعد ذلك تأتى نصوص مستشهد بها من مصادر متعددة تبدأ من الأدب الفرعوني والبابلي والأدعية المسيحية والنصوص الصوفية والإسلامية العربية والفارسية والأدب الأوربي المعاصر. وحتى المؤلفين المجهولين. وبعض هذه النصوص متصل بدلالة الفصل الخاص به وبعضها لا علاقة له بها.

ومع الفصل الأول أيضا يبدأ خطاب مناقض للعضوية وللمنطق وللالتصاق وللعملية بمعناها البسيط والأحادي فالفصل كله يقدم وقائع تاريخية، تتكثف قيمتها في الجملة التى سبق لنا صياغتها: هتلر يعلن الحرب على مجد الدين. أما أزمة مجد الدين الخاصة، بداية العضوية، فلا تأتى إلا في الفصل الثاني. وهذا الفصل نفسه لا ينتهي قبل أن يعود صوت هتلر ودوران "آلة الشر" ويزداد (صوت الشر) في الفصل الثالث ليشغل نحو ثلاث صفحات تمتد من الماضي حيث حال الفلاحين في القرية فالحاضر في ظل توقعات آثار الحرب على الإسكندرية، ثم تنتهي بالتقنية التى ستظهر بوضوح مع كل فصول الرواية، والتى يمكن أن نسميها تقنية "الحوليات التاريخية"، حيث يرصد المؤلف في كل فصل تقريبا أخبارا من صحف ومجلات الفترة التى حدثت في ذلك اليوم أو الأسبوع أو الشهر.. إلخ.

لا يستطيع أحد أن يزعم أن إبراهيم عبد المجيد هو أول من استخدم هذه التقنية في الرواية العربية، فالسابقون كثيرون، وربما كان أبرزهم صنع الله إبراهيم وحيدر حيدر وجمال الغيطانى

وآخرون. غير أن استخدام هذه التقنية هنا تم بكيفية خاصة، مع غيرها من أنواع الوثائق مثـل النصوص المشار إليها سابقًا والنصوص المقدسة مستقلة أو متداخلة، واللغات المختلفة سواء في داخل اللغة العربية أو بين العربية وغيرها، ووصف التقاليد الـشعبية والعـادات والاحتفـالات وطقوس الحياة اليومية.. إلخ.

فإذا كانت "بعض" النصوص الدينية المقدسة يمكن أن تتشابه وتتكامل إلى حد أن نـصين أحدهما توراتى والآخر قرآنى يندمجان معا، في ظل اندماج المسيحي والمسلم في حالة واحـدة (ص١٥٥ مثلاً)، وإذا كانت الطقوس الدينية يمكن أن تتشابه وأن تندمج (كما في حالة صيام مجد الدين مع دميان وصيام دميان مع مجد الدين) وإذا كان ممكنًا، يتـشارك المختلفـون أفـراحهم وأتراحهم، فإن التقاليد الدينية (المسيحية أو الإسلامية أو القبلية) التى لا تتـيح زواج المـسيحى بمسلمة، أو أن تتعدد زوجات المسيحى الواحد، أو أن تتزوج البدوية من غير قبيلتها، وخاصـة من يقدر على "جلاستها" من هذه التقاليد القامعة تمتد الساطات وتكبـر لتـصل إلـى الـسلطات السياسية والعسكرية والدعائية التى تقهر البشر في نفوسـهم، وتقتـل أجـسادهم، إذا اقتـضت مصالحها ذلك ولا يحتاج هذا القمع إلى قانون أو نظام أو منطق. القمع يطال كل شئ في الحرب العالمية الثانية، وآلة الشر إذا بدأت لا تتوقف.

في الفصول الأولى من الرواية تبدو "الحوليات التاريخية" منطقية لأنها مرتبطة مباشـرة بأخبار الحرب، ولكن بدءا من الفصل السادس، تأخذ هذه المنطقيـة والعـضوية فـي الـضياع والتشتت. فمع أخبار الحرب نجد أنه "في الإسكندرية ظل الإقبال على ورق يانـصيب مؤسـسة المواساة، وازدحم المشاهدون أمام سينما الكوزمو، ليشاهدوا تشارلز لوتون و مورين أوهارا، في فيلم "أحدب نوتردام" وتم وضع الملاجئ تحت إشراف وزارة الشئون الاجتماعية بالاتفـاق مـع بلدية الإسكندرية، وأعلنت ببا عز الدين أنها ستقدم في الصيف القـادم عروضـها أيـضا فـي الإسكندرية، على مسرح ديانا بمحطة الرمل، واستضاف كازينو الشاطبي فرقة مـن الآنـسات اللبنانيات لتقديم رقصة الدبكة، في الحفل السنوي للجمعية الخيرية المارونية.." (ص٦٠).

صحيح أن هذه الأخبار تقدم "جو" المدينة في ذلك الوقت، ولكن عشوائيتها لا تقف عند هذه الدلالة، بل تتعداها إلى ما هو أهم. هو دلالة تشتت العالم وتفككه وهى دلالة تطرد بوضوح مـع الفصول التالية في الرواية، إلى حد أنه في كثير من المواضع تفتقد أى علاقة ممكنة بين الأخبار وبعضها البعض (راجع مثلاً ص٩٧ مجئ أخبار العالم مع الحرب، مع أخبار الملـك بالقـاهرة والمسئولين في الإسكندرية وأسعار الجنيه الذهب وأسعار السجائر ورقصات ببـا عـز الـدين وعرض فيلم العزيمة وتعديل قانون الحياد الأمريكي.. إلخ).

إن استخدام هذه التقنية على هذا النحو المطرد والكثير، يحولها مـن مجـرد "تقنيـة" أو وسيلة، إلى خطاب كامل يمتد في الرواية، حاملاً "محتوى شكله" المناقض لـ "محتـوى شـكل

الخطاب الروائي العضوي" المتصل بحياة الأبطال أو الشخصيات الروائية. هذا الخطاب "الإعلامي" هو حامل صوت السلطات المتعددة كما سبق وأشرنا، وهذه السلطات هى التى تقمع كل إمكانيات الحب والتسامي والتسامح بين البشر. هى التى تمنع زواج رشدى من كاميليا، ودميان من بريكة. وهى التى تقتل البهى وتطرد مجد الدين من قريته وأمانه، وهى التى تقتل (مباشرة) دميان والست لولا وملايين البشر الآخرين في كل أنحاء العالم. وهذه السلطات تتسع في هذا الخطاب "الإعلامي" لتشمل التاريخ الحديث كله، بكل من ساهموا فيه وعاشوه. وكأن هذا التاريخ أو الواقع، قد تحول في تلك الحرب إلى عدو حقيقي لأحلام البشر في أن يحققوا جواهرهم وهوياتهم.

على هذا النحو لابد من إعادة النظر في أهمية النهاية (العضوية) للرؤية، فالكاتب ليس أحادى النظرة أو الصوت، فقد داخلته أصوات عالمنا القاسي المتعددة المتصارعة والمتناقضة، فخلق- في الإسكندرية في الأربعينيات- عالما شبيها، يرضى رغبات البشر في تحقيق جواهرهم والقوامع التاريخية التى تعوق هذا التحقق. قد تكون الإسكندرية، بما هى رمز للطاقات المصرية الهائلة المختزنة عبر التاريخ والتى استوعبها المصريون من كل حضارات العالم القديم والحديث، قادرة على أن تستعيد للبشر،ما أفقدهم إياه تاريخ الحرب العالمية الثانية ،ولكن هل ستظل هذه المدينة- الرمز قادرة على تحقيق ذلك في لحظتنا الراهنة، بعد أن وصل الأمر إلى حد التهديد المباشر لهوية هذا الرمز والمرموز إليه ذاته، أى الوطن المصري، بفعل قوى داخلية وإقليمية ودولية؟

هذا السؤال، أظنه السؤال الجوهري الذى كتب إبراهيم عبد المجيد روايته الجديدة كي يدفعنا لطرحه والتفكير فيه.. في مصيرنا الذى يهدده (التاريخ) كي يصنعه قادة الحروب العالمية الماضية والتالية.

* جار النبى الحلو:

القبيح والوردة

جار النبى الحلو كاتب قصة قصيرة مصرى منذ أوائل السبعينيات، غير أن حياته في (المحلة) بعيدا عن القاهرة، وقلة إمكانيات النشر، لم تتح للقراء التعرف عليه التعرف اللائق به. أخيرا صدرت له عن دار "شهدى للطباعة والنشر" مجموعة قصصية تتضمن أربع عشرة قصة من آخر ما كتب، والتى نشر بعضها في المجلات غير الدورية بمصر.

في هذه المجموعة تتمثل خصائص مميزة لكتابة جار النبى الحلو: أشياء بسيطة وصغيرة تمارس في الحياة البيئية للريف المصر، تحت أعيننا طوال الوقت، ولكننا لا نلحظ فيها ما يلحظه هذا الكاتب برهافة وحنو عنيف؛ تغلغل القهر حتى النخاع، والإصرار على مقاومته حتى الدم. تناقضات صغيرة إلى أقصى درجة، تلمح بشاعرية شديدة، لكى تقودنا - في النهاية - وبدون أي قصد إلى إدراك التناقضات الكبيرة والأساسية: (يحيى القبيح الفقير العفي والذى يبدو نقيض الوردة،هو الذى يرمز لها ويوحى بها) "قصة القبيح والوردة". والأم التى تحقق لابنتها أحلامها تتحول في نظر الابنة إلى عدو، لأنها تحقق الأحلام بطريق غير شريف "قصة البئر".. إلخ.

المهم في منطق كتابة جار النبى أنه لا يقول لك شيئًا، وإنما يسرد هذه الفتافيت الصغيرة بلغة شاعرية مغلفة في كثير من الأحيان بالرموز والمجازات وبعض الأساطير، وهو لا يضعها في النسق الفنى المتعارف عليه تقليديا بشكل القصة القصيرة. ومع ذلك فإنه لا يقترب من الأشكال المغلقة والمشيئة التى شاعت عند كتاب الستينيات. هو يحافظ لنفسه على طريقة خاصة في الحكى، قريبة من طريقة الطبيعيين، ولكنه ليس طبيعيا، لأنك في النهاية تستطيع أن تخرج من القصة وقد فهمت أشياء كثيرة وحكمت على أشياء كثيرة ،صغيرة وكبيرة.

غير أن خطورة منهج جار النبى أنه يسمح له - في بعض الأحيان- ببعض الاستطراد، إذ يغريه الأسلوب الشاعرى بالاستفاضة في بعض المواقف الاستاتيكية على حساب النمو الدرامى المحتمل للقصة ككل، هذا بالإضافة إلى أن المجموعة كلها تدور في إطار (تيمى) واحد تقريبا هو عالم الطفولة والمراهقة . وهذا عالم جار النبى الحلو دائما. ورغم غنى هذا العالم إلا أنه قابل لأن يستنفذ .وعلى الكاتب أن يدرك ذلك كى يواصل اكتشاف العوالم الأخرى التى لا تقل غنى وجمالاً عن عالمه الأثير.

أحلام جار النبي الحلو الحميمة المحبطة

عقدان من الزمان- وربما أكثر- شهدا نضال جار النبي الحلو في الكتابة. بدأب وإصرار بالغين حرص جار- طوال تلك الفترة - على أن يكتب وينشر وإن كان بعيدا عن الأضواء والمقاهي، يعيشها في قريته، يعيشها ويستلهمها ويتواصل مع أهلها فيمدونه بهذا الكم الزاخر من القصص والحكايات... وبما هو أهم، تلك المشاعر الرقيقة والدفء الحميم.

لو كان لنا أن نبرز خاصية أساسية في كتابة جار النبي الحلو- وشخصيته- فإننا نركز على خاصيته الحميمية. جار شخص حميم الصلة بالبشر وشديد التعاطف معهم. مع همومهم الصغيرة الدفينة. وهنا لا أجد انفصالاً بين كتابته وشخصه. الذي أستطيع أن أتخيله وأستشف ما وراءه أكثر مما أنا عليم به وعارف. كتابة جار وهذه المثابرة الدءوبة لا يمكن أن تفهم إلا إذا اعتبرت وسيلته الكبيرة لتحقيق الحميمية والتواصل مع البشر. الغاية- إذن- ليست منفصلة عن الوسيلة. إذ تكمن الأولى في صلب الأخيرة وتعطيها ملامحها، سواء في طبيعة التجربة الفنية أو في كيفية تشكيلها. بهذا المعنى، فإن سعى جار في كتابته عامة هو نضال- تلقائي- من أجل الإمساك بتلك اللحظات البسيطة الحميمية في حياة البشر في شكل حميم نابع من طبيعتها وقادر على تحقيق علاقة حميمة مع متلقيه الذي يريد أن يتواصل معه.

ولأن عالم الكبار- في مجتمعنا- يزداد خلوا من الحميمية، فإن جار يركز مجمل تجربته الفنية في عالم الأطفال- بؤرة البراءة والحميمية والحلم الجميل. وحتى في بعض القصص التي تجسد بعض لحظات الكبار، سوف نجد- في الغالب- رؤية طفولية، سواء من قبل الراوي أو إحدى الشخصيات (راجع على سبيل المثال قصة العيون من مجموعة القبيح والوردة). وتمتد هذه الملاحظة إلى المجموعة الثانية (طعم القرنفل) ثم تبدأ في الغياب النسبي مع القصص التي نشرت متفرقة بعد ذلك (في مجلة إبداع وفي صحيفة الأخبار) ثم نشرت أخيرا في مجموعته الثالثة، "طائر فضي". حيث يلاحظ أن الكاتب قد بدأ يتعامل مع لحظات الكبار، وإن لم تختف الرؤية الطفولية إذا جاز اعتبار أن هذه الرؤية أعلى درجات الحميمية. كما أن هذه اللحظات نفسها تكاد أن تكون امتدادا للحظات الطفولة كما يدركها جار وكما سنحاول تلمس ملامحها فيما يلي.

ليس الأطفال في قصص جار النبي - وواقعه- سعداء- بل على النقيض- هم في حياتهم تعساء، فقراء، مهزولون، وكذلك الكبار ،سواء في قصص الصغار أو قصص الكبار. والسعادة الوحيدة المتحققة هي السعادة بالحلم . الحلم بأشياء صغيرة يسعى الأطفال إلى تحقيقها. وفي الغالب لا ينجحون، وإن كان ذلك النجاح يمكن أن يتحقق في بعض الأحيان. ولأن الأطفال أطفال فإنهم لا يحلمون دائما بأشياء واقعية، وإنما بأشياء، تتخذ- في قصص جار- بعدا رمزيا، ربما يشير إلى أنها أحلام البشرية- ممثلة في الأطفال- ومن هنا تكون الأحلام أقرب إلى القيم

مثل التحرر أو التحقق (العاطفي أو الجنسي) وأحيانًا تكون رموزا مجسدة لهذه القيم مثل اللعب (في قصة اللعبة والخاتم) والعنب في قصة (العنب) والزواج في قصة (البئر) والقرط في قصة (قرط فضي صغير) والوردة في قصة (القبيح والوردة) والقرنفل في قصة (طعم القرنفل) وبيت السكر في حكاية (البيت السكر) والعصفور في حكاية (الحرب الأولى) والفروة في حكاية (الرائحة)... إلخ.

في هذه الأحلام بعض الأحلام المادية، وفي قصص أخرى نجد بعض الأحلام المادية المرتبطة بالحياة مباشرة كما في قصة (البيوت) أو قصة (الدكان) أو قصة (بيت على النهر).. إلخ. ولكن كل هذه الأحلام المادية تفقد ماديتها عند جار النبي الحلو وتتحول إلى حلم بالقيم الجميلة وراء هذه المواد إذا جاز التعبير ولنضرب بعض الأمثلة.

قصة "القبيح والوردة" واحدة من أجمل قصص جار وأكثرها نضجا واكتمالاً. الحلم الواضح من البداية هو حلم يوسف بالورود والفن والحميمية. ومنذ العنوان نجد أنفسنا في حالة صراع بين نقيضين. القبيح والوردة الجميلة، وفي مقابل يوسف الجميل المرهف، نجد يحيى القبيح الشرس ولكنه في ذات الوقت الناضج في مقابل يوسف الطفل الرومانتيكى، الذي يبدو بوضوح أن الراوي يدعمه ويتبنى منظوره، بحيث تنتهي القصة وقد مات يحيى مضحيا بنفسه في سبيل الحصول على الوردة، حلم يوسف الذي لم يتحقق بسبب موت يحيى في النهر.

يوسف يعشق الورد ويشترى- ويبيع- اللوحات التي تصور الورد، ولكنه لا يعرف كيف يحصل على وردة حقيقية. وحين تبدو وردة حقيقية بيضاء جميلة في وسط النهر، لا يستطيع يوسف ولا أي من الأطفال النزول إلى النهر للحصول عليها. فقط يحيى "الرجل" الذي لا يبدو أنه يحب الورد، يغامر- مغامرة غير محسوبة- فلا يحصل هو ولا يوسف على الوردة.

الوردة هنا بالطبع رمز، وكان يمكننا أن نلمح فيها أبعادا سياسية لو كانت وردة حمراء. ولكنها هنا وردة بيضاء رمز المطلق الذي يسعى إليه جميع البشر ويدركون تجلياته دون أن يدركوه هو ذاته.

في قصة/ حكاية "الرائحة" يتمثل حلم الراوي (الطفل) والابن في فروة الخروف الوثيرة. ولكنهما لا يحصلان عليها في النهاية برغم أنها من حقهما وقد كانت في أيديهما لأنها لم تعد ذات قيمة بعد أن فقدت قيمتها الرمزية،وتحولت إلى مجرد فروة تحمل قيمة نقيضا. من حق الأب (الجزار) أن يحصل على فروة خروف (الفدو) صبيحة العيد الكبير. وهذه الفروة هي رمز لنمط القيم الاستعمالى. لأنه ليس مقابلاً ماليا لقاء عمل مأجور، وإنما هي تعبير- من قبل أصحاب الخروف- عن الامتنان للجزار الذي ساهم في طقسهم الديني الاحتفالي، أو هي كذلك على الأقل في نظر الراوي/ الطفل/ الابن. في حالتنا الراهنة حيث فقد أصحاب الخروف إنسانيتهم كما بدا من تعاملهم المتعجرف مع بعضهم البعض أو مع الجزار وابنه بوصفهما

عاملين أجيرين، يصبح من الطبيعي أن تتحول الفروة إلى مقابل مادي لجهد بذلاه فتصبح رمزا لنمط القيم النقيض أي التبادلي. شئ مقابل شئ. أصبحت مجرد مادة ومن ثـم فقـدت حلميتهـا وحميميتها. فرفض الأب- الحريص على نسق قيمه الإنساني- أن يأخذ هذه المادة العدوة.

في معظم قصص جار وحكاياته لا تتحقق الأحلام بل تحبط، وكثيرا ما يكون الكبار هـم محبطو أحلام الأطفال، وهذا ما يعود بنا إلى التأكيد على أن اختيار جار الأطفال هو – بالنـسبة له- راجع إلى اعتباره أن الأطفال هم بؤرة البراءة والحميمية، ومن هنا أيضا- بعده عن تجارب الكبار أو اختيار الملامح الطفولية فيهم. وفي بعض القصص الطفولية وفي قصص الكبار يمكننا أن نلمح أن العائق في تحقيق الأحلام هو إحباطات الواقع أحيانًا، وفي أحيان أخرى تبدو قـواهر ميتافيزيقية أو كونية غير مدركة أو محسوسة. في قصة الحريق- على سبيل المثـال- ينتهـز المسيرى الدجال فرصة مرض سيد العالم لكي يقضى على خصمه ومنافسه الذي كان يسلب منه لقمة عيشه إذ يجعل الناس- بعلمه- يبتعدون عن المسيرى ودجله. وبرغم أن السبب في مرض سيد واضح، وهو كثرة القراءة، وهذا ما يدركه الدجال حين يعلن أن سبب المرض هو الكتـب حيث فيها تكمن الشياطين،إلا أن الكاتب يحرص على أن يقيم الصراع بين القيم التي يمثلها سيد والمسيرى، أي بين العلم والخرافة، لتنتصر الخرافة بأيدي النـاس- الجهلـة- الـذين يقـودهم المسيرى، برغم حبهم وتعاطفهم مع سيد في الأصل. ومن ثم، فإن قاتل الحلم الذي يبـدو فـي الظاهر شخصا يقود الجماعة، يتحول إلى قيمة أو يصل إلى هذه القيمة المجردة، الخرافة تقتـل العلم.

وفي قصة/ حكاية "السوق" يبدو القاهر واضحا وهو عصابات السوق التي تتحايـل علـى الأم كي تبيع ذكر البط بأبخس ثمن، إلا أن الكاتب يحرص أيضا في النهاية على أن يجعلنا نشعر أن هذا ليس هو القاهر، وإنما القاهر هو القهر الكامن في نفوس البشر من الداخل "قلت لأمـي.. لماذا تركت لهما ذكر البط، ولماذا لم تقولي لهما يفتح الله!!.

لم ترد.. تمخطت وبصقت، ودمعتها انحدرت فوق الخد" (طعم القرنفل ص١١٠).

في بعض قصص جار ينتصر الحلم كما هي الحال في قـصص (بيـت علـى النهـر، الحارس، الموت والعصافير) وغيرها. غير أنه في كثير من قصص هـذا الـنمط يبـدو هـذا الانتصار مزيفًا أو أجوف حيث تمثل نوعا من الانتصار الشكلي وليس تحققًا فعليا للحلـم. ففـي قصة مثل (العنب) يفشل الأطفال في الحصول على العنب من الجنينة، ومع ذلك فإنهم لا ييأسون ويعودون ومعهم الأمل بأنهم سيواصلون المحاولة في اليوم التالي. وفي قـصة (قـرط فـضي صغير) يصر الولد الذي كبر على الاحتفاظ بالقرط في أذنه برغم ما يسببه له ذلك من مـشاكل، والكاتب يبرر له ذلك بجملته الأخيرة "في أذن الولد قرط.. ومنقوش على القرط رجل والرجـل يمسك رمحا" (القبيح والوردة ص١٢٩) محيلاً الموضوع برمته إلـى الرمـز . وكـأن تحقـق

الرجولة مسألة رمزية وليست واقعية. وفي مثل هذه القصص نشعر أن مثل هذه النهاية تبدو مفروضة، ليس فقط على القصة، وإنما أساسا على رؤية الكاتب التي تبدو الحميمية- في حناياها- مرتبطة في المقام الأول بالأسى وربما أيضا بالإحباط أو بمعنى آخر عدم التحقق في ظروف اجتماعية لا تساعد - بالطبع- على أي تحقق. ومن هنا يكون المبرر القوى للكاتب في حرصه على تأكيد تعاطفه مع البشر الفقراء المقهورين غير المتحققين، وهل يفعل ذلك عبر التقاط لحظاتهم الحميمة ويكتبها لهم بدرجة عالية من التعاطف، وبمنطق تشكيلي حميم هو الآخر؟

نستطيع القول بأن جار النبي الحلو، لو استسلم لحميميته وتلقائيته لكان حكاء عظيما فالحكى- دون شك- هو الطاغي على قصص جار طغيانًا واضحا، إلى حد أنه قد سمى نصف مجموعته الثانية بالحكايات، ويضع في هذا القسم حكايات قصيرة قد تكون مشهدا واحدا يخلو من الأحداث المتنامية، أو تتوفر فيه هذه الأحداث ولكنها لا تحتل الصدارة، قدر ما يكون الوصف والحكى هو الشاغل الأساسي. وهذه السمات لا تغيب أبدا عن قصص جار غير المسماة بالحكايات.

يحكى الراوي عن نفسه وعن الأطفال المحيطين به، والبشر القريبين منه، أحداثهم الصغيرة المتتابعة، وما يهمه في حكيه القدرة على تقديمهم من الداخل برقة ورفق وحنو، حتى وإن كان بعضهم ظالما أو قاهرا للآخرين. الكاتب/ الراوي يفهم مشكلاتهم ويعرف أنهم- جميعا في النهاية- مقهورون مهما بدوا قاهرين.

وحكى جار مع رقته وتسلسله الرائق لا يعادى الدراما إلا في بعض القصص القصيرة، ولكنه يتعامل مع الدراما بمنطق خاص لا يستسلم لضرورة تكتل قوى الصراع في ممارستها لصراعها، وإنما يقدم لحظات متوترة صغيرة متتالية قد تجتمع في النهاية لتصنع خيطًا ناميا أو مجموعة من الخيوط المتصارعة التي تنتهي نهاية واضحة، كما رأينا في قصص مثل القبيح والوردة، أو لا تصنع سوى التراكم كما في بعض الحكايات والقصص أيضا. غير أن أغلب قصص جار وحكاياته تنجح في متابعة خيط رئيسي واحد ينمو باطراد وإحكام حتى ينتهي إلى وقفة معقولة وإن كانت لا تنتمي إلى معنى النهاية التقليدية. وبهذه الخاصية ينجح جار في أن يحدث مع القارئ التواصل والحميمية، لأن القارئ في هذه الحالة يعتبر الكاتب قد مس قلبه بقطعة حالمة وحانية من الحياة، ليست منفصلة عنها، ولا مغلقة على ذاتها إلى النهاية.

وبعض من هذه الخاصية في بناء قصص جار خصائص لغته التي تحقق هذه الألفة أيضا، حيث يستخدم الكاتب مفردات اللغة العادية البسيطة، ولكن في تركيب خاص يتميز أساسا بالشاعرية والرهافة، ومحمل بأكبر قدر من الانغماس الذاتي أو التعاطف أو التعبيرية سواء كان ذلك في حال الوصف أو حال السرد. ويساعد هذه التعبيرية على عدم الوقوع في السنتمنتالية

لواذها- طوال الوقت- بالدلالات الرمزية، وبصفة خاصة ذات الأصول الشعبية التـي تحملهـا مفردات اللغة وتركيبها، بحيث تتحول اللغة ذاتها إلى عنصر فاعل في تحقيق التوتر والـصراع في القصة القصيرة، بمعنى أنها تخرج عن إطار مجرد التعبير عن المـشاعر أو الانحيـازات الداخلية للكاتب، لتحمل في ذات الوقت، صوت الجماعة الشعبية في إطار هذه التعبيرية، بحيـث يمكن القول بأن تعبيريتها ليست تعبيرية فردية، بقدر ما هي تعبيرية جماعية، تكشف مرة أخيرة وبعمق- عن تعاطف الكاتب وانتمائه إلى جماعته الشعبية الممتدة- في اللاوعي – إلى التـاريخ الأسطوري الأول للإنسان، وما تزال تحمل آثاره حية حتى الآن. فهل تعيدنا اللغة- مرة أخرى- إلى الإحساس الذي سبق أن رصدناه في حديثنا عن أحلام الأطفال وقاهريها، بأنها تبدو أحلاما سر مدية ممتدة، مجردة. وبمعنى آخر، هل ينتمي جار النبي الحلو إلى جماعته الريفية انتماءهم إلى الفهم الكوني للعالم وللحياة؟.

أيا كان الأمر فإن جار النبي الحلو كاتب جاد وقدير، ويكفي أنه يجعلنـا قـادرين علـى التواصل في عالم فقد هذه القدرة. وفقد فيه كتّابه حتى الرغبة في تحقيقها.

* هالة البدري:

امـرأة مـا

امرأة ما، هى رواية هالة البدرى الرابعة بعد "السباحة فى قمقم" ١٩٨٨، "منتهى" ١٩٩٥ و"ليس الآن" ١٩٩٨، بالإضافة إلى مجموعتين قصصيتين وكتابات أخرى- وبهذا المعنى فـإن هذه الرواية الجديدة تضيف إلى رصيد الكاتبة وتدعم مسيرتها الروائية. غير أن هـذه الإضـافة ليست مجرد إضافة رقم جديد إلى عدد الروايات وإنما تمثل إلى حد كبير قفزة فى توجه الكاتبـة الفنى واكتشافًا جديدا لطاقاتها الإبداعية وقدرتها على الإحكام اللغوى والبنائى.

ففيما عدا الرواية الأولى انشغلت هالة فى بقية الروايات ومعظم القصص والكتابات الأخرى بالآخرين.. بالبشر العاديين الفقراء والمهمشين وخاصة فى الريف المصرى، الروايـة الأولى هى التى انشغلت بتجربة ذاتية خاصة.. ويبدو أن هذا الانشغال الذى كبت تحت هم الواقع الاجتماعى الذى يفرض نفسه على الجميع، قد انفجر أخيرا فى هذا العمـل الجميـل، دون أن ينسى الواقع، وإن سيطر عليه ووظفه فى تفسير تطور التجربة الذاتية وفهمها.

من البديهى أننى حينما أستخدم مصطلح التجربة الذاتية أو الخاصة لا أعنـى أنهـا تجربة الكاتبة ذاتها، أو أننا إزاء سيرة ذاتية وما إليها من مصطلحات. فنحن أمام روايـة تامـة الملامح ومكتملة الجوانب حتى وإن خلت من الحدث بمفهومه التقليدى، بـل وحتـى لـو كـان موضوعها موضوعا مستهلكًا ومألوفًا سواء فى الحياة اليومية أو فى الكتابات الأدبية.. ومع ذلك برعت الكاتبة فى أن تقدم منه عملا فنيا راقيا وجديدا كل الجدة.

الموضوع هو تعدد العلاقات بين الرجل والمرأة. فبطلا الرواية ناهد وعمر يعيـشان قصة حب جميلة ونبيلة. لكنها متزوجة ولديها أطفال وهو كذلك.. والأكثر من ذلك يعـيش كـل منهما علاقات سريعة أخرى ورغبات متكررة.. وكل من زوج ناهد (مصطفى) وزوجة عمـر (ماجى) أيضا يعيشان علاقات أخرى سواء قبل الزواج أو أثناءه.وعلى هذا النحو تقدم الروايـة شبكة من العلاقات المركبة والمعقدة، يزيد تعقيدها وجود الأبناء والمشاكل الاجتماعية والسياسية التى يمر بها الجميع مثل: سرقة الآثار فى الوادى الجديد، ومظاهرات ١٩٧٣، والوضـع فـى العراق، والألغام فى الصحراء الغربية وأزمة رواية وليمة لأعشاب البحر وغيرها.. تأتى هـذه الأحداث فى سياق طبيعى بسبب عمل البطلة والبطل. غير أنها تقوم بوظيفة بنائية ودلالية مهمة، هى فضح الازدواجية الأخلاقية والسياسية التى تعشش ليس فقط فى مجتمعنا بـل فـى العـالم المعاصر بصفة عامة.

يقوم نسيج الرواية على ستة أجزاء سمتها المؤلفة ببساطة هكذا: واحد، اثنان، ثلاثة.. إلخ. غير أن هذا التسلسل ليس مجرد تتابع للأرقام.. فكل رقم يشير إلى علاقة، بحيث إننا كلما تقدمنا مع الأرقام تضاف علاقة جديدة فى شبكة العلاقات التى أشرنا إليها من قبل حتى نصل إلى قمـة تعقدها مع الجزء الأخير من الرواية.. ليس معنى هذا أن الزمن يتقدم إلى الأمام أفقيا، فكثيرا ما نعود إلى الماضى لنعرف بدايات العلاقات وتطوراتها وتفسير ما آلت إليه الحال. وفـى نفـس الوقت تبنت الكاتبة تقنية ذكية- لإحكام بناء الرواية- هى إنشاء رواية داخل الروايـة.. فعمـر، الذى هو كاتب، يكتب رواية بعنوان "متاهة" عن العلاقة نفسها التى تدور حولها "امرأة ما" وناهد تقرأ ما يكتبه عمر وتتابع تطورات روايته، وماجى زوجته أحست بأن الروايـة تمثـل علاقـة حقيقية يعشيها عمر ومن ثم بدأت تتابعها حتى تنتهى روايتنا وقد أحرقت ماجى روايـة عمـر. غير أن روايتنا لا تنتهى فى الصفحة الأخيرة مع حرق رواية عمر، وإنما تنتهى فى نهاية الفقرة الأولى المسماة بـ "متاهة".

فى هذه الفقرة تنقل الراوية نهاية رواية عمر بقط أسود وعيون تبرق تهـدد بطلتـه وتقلقها. لم تكن ناهد راضية عن هذه النهاية.. كانت تفضل أن تقتل بطلة "متاهة". ومع ذلك فإنها تمثلت النهاية المكتوبة ورأت قطًا أسود وآخر رصاصيا، لكنها لم تهتم، وقررت أن تنهي روايتها (روايتنا) النهاية التى كانت تحبها، ولكن عبر منطق السخرية والمفارقة : مصطفى يـدبر لهـا مصرعا بآنية نبات تسقط فوق رأسها.. لكنها تراها وهـى تـسقط دون أن تتحـرك، ودون أن تصيبها الآنية فـ "اختلط الفزع المفاجئ بإدراك ساخر للقصة كلها، فأطلقت إلى الـدنيا بـسمة واسعة دون أن تتحرك من مكانها" ص١١.

تريد ناهد أن تقتل البطلة، وعمر لا يريد لأن معنى ذلك أن الرواية (متاهة) تدينها "هذا ما يرضي المجتمع الذى يعيش بالفعل حياتين متناقضتين" ص١٠. وبالتالى ترضخ ناهـد لرؤية عمر فتجني البطلة وتطلقان معا (فى التباس مقصود ناتج عن اسـتخدام الأسـلوب غيـر المباشر الحر) بسمة واسعة إلى الدنيا.

إن البطلين محبان يعيشان قصة حب حقيقية ومكتملة، تعيد إلى كل منهما إنسانيته المهدرة، لكنهما لا يريدان أن يتخليا عن مسئولياتهما إزاء الآخرين، ولكن جرثومة ما فى الحياة زرعـت الازدواجية لتصبح جزءا أصيلاً فى سلوك البشر وحياتهم ورغم الرفض التام لها، فليس أمامهما سوى الاستسلام لها والتعامل معها، وهنا تبدو الرؤية ملتبسة بـل وحتـى غامـضة ويـصبح ضروريا أن نطرح السؤال: كيف يمكن التعامل مع هذه الازدواجية، هل نستسلم لها أم نحـارب الجذور التى تقودنا إليها، وهو ما حاوله البطلان ويبدو أنهما قد فشلا فيه؟

تبقى بعد ذلك إشارة ضرورية إلى التميز الواضح الذى أنجزت به هالة البدري روايتهـا على مستوى الأسلوب.. فقد جاءت لغتها شفافة دقيقة رقيقة تصل فى بعض مقاطعها إلى الشعر، ورغم أنها تعالج قضية قريبة جدا من المحظور، وهى العلاقة الجنسية بين عاشقين، فقد نجحت بهذه اللغة فى تقديمها تقديما جميلاً وغير منفر، مما ساعد على نجاح الرواية فى اقتحام جـوهر مشكلات حياتنا اقتحاما فنيا يضاف- دون شك- إلى رصيد الرواية العربية.

* محمود الورداني :

"أوان القطاف" رواية ضد القمع

منذ ربع قرن من الزمان يكتب محمود الورداني القصة القصيرة والرواية، بالإضافة إلى المقال الصحفى والنقدي. ويستطيع المتابع لسيرة الورداني سواء فى القصة القصيرة أو الرواية أن يلاحظ أن هناك خبرة طويلة وعميقة بالحياة والبشر تتأبى على أن تنصاع لشكل فني واحد، وأن كل منحنى من منحنيات هذه الخبرة يفرض شكلا مختلفا عن الآخر، مما ينتج لنا تجارب متعددة مختلفة لا يجمعها سوى أنها نتاج خبرة هذا الكاتب التي قد تتلاقى بعض خيوطها فى بعض الأعمال.

فبعد أن ظننا أن الكاتب قد تعب من رحلة التجريب فى "نوبة رجوع" و"رائحة البرتقال" و"طعم الحريق"، واستقر عند الشكل التقليدي في "الروض العاطر" الذى أثبت فيه مهارة ومذاقا خاصا يميزه صوتًا لخبرة جيله وخبرته، يفاجئنا محمود الورداني في روايته الجديدة "أوان القطاف"، بأكثر تجاربه جنونًا، إذ يخرج تماما عن كافة أساليب السرد وتقنياته "المعقولة"، ويقدم لنا نصا خارج الحياة، وليس في الحياة الأخرى أيضا، ومع ذلك يقدم لنا قانونا يكاد يكون مطلقًا في الحياة البشرية، هو قانون الثورة وقمع الثورة بكافة الأشكال عبر التاريخ: "لم يكن قتلة الحسين وحدهم الذين يملكون مثل هذا القلب الأصم، فالخوزقة والتقطيع ابتكرها الآشوريون وطورها العثمانيون. أما القتل حرقاً فقد عرفته أوربا قبل جان دارك... ومازال متحف معهد القوميات ببكين يحتفظ بنماذج من الجلود الإنسانية المسلوخة.. كما ابتكر إقطاعيو وسط أوربا في العصور الوسطى طريقة "التربيع" أى تقطيع الجسد إلى أربعة أجزاء.. ناهيك عما فعله الغزاة الإسبان عند فتحهم للأرض الجديدة، فقد أبادوا ٧٠ مليونًا من الهنود فى سنوات قليلة جدا" (الرواية ص١١٦).

من الواضح أن الكاتب الذي يعيش حالة القمع التي تمارسها على العالم كل آلات العولمة وأتباعها سياسيا وعسكريا واقتصاديا وإعلاميا، أجهد نفسه بوعى وعزيمة ليتابع قانون القمع هذا عبر التاريخ، ولينتقي لروايته نماذج دالة على هذا القمع في الماضي والحاضر، وإن ركز على البلدان العربية. فبالإضافة إلى ذكر حالات القمع البارزة في تواريخ العالم، قدم لنا سبع حالات قطفت رؤوسها ظلما وعدوانًا دون أي مبرر سوى شهوة السلطة أو المال أو الانتقام لدى من يملكون القدرة والقوة. والراوى يقدم هذه الحالات باعتبارها حالة واحدة، هي حالة الإنسان دائما "لم تكن تلك هي المرة الأولى التى أفقد فيها رأسي فلقد سبق لي أن فقدتها مرات عديدة، كما سبقني آخرون فقدوا رؤوسهم مثلى" ص٨ .

هذا الراوي الذي لا اسم له فقد رأسه في لحظة استمتاع ونشوة بالحياة "جلست مبتهجا لا أدري كيف أحتفل بنفسي، فقمت لأرقص، وجعلت أركض على سطح القطار، مغمضا عيني لثوان قليلة، وقد فردت ذراعي مستقبلا ضوء النهار الخفيف فوقه السماء مفتوحة خالية، وأعاود إغماض عينى، ثم أفتحهما، قبل أن أقفز عابرا الفاصل بين العربة والأخرى. وعندما فتحت عيني هذه المرة، لم أملك الانحناء في اللحظة المناسبة فأطاح أول جسر حديدى برأسي. أحسست بجسمى في البداية ينفصل عني، ولشد ما آلمني أنه ظل يترنح وحيدا غير قادر على التحكم في خطواته حتى سقطت تحت العجلات، بينما التصق رأسي وأنا مفتوح العينين بأعلى الجسر، أتطلع نحو الجنوب" ص٧.

بهذه الرأس المعلقة، وبهاتين العينين الناظرتين نحو "الجنوب" وعبر تتابع لحظات الليل والفجر والشمس والقيلولة، يتابع المقتول حالات قتله السابقة متمثلة في ست حالات، تروى مجزأة على ثلاثة أقسام، في كل قسم منها مرحلة من مراحل القتل التي لا تتم إلا في نهاية الرواية أي في الجزء الثالث. الحالة الأولى هي حالة الحسين بن على سيد الشهداء. ورغم أنها حالة شهيرة ومعروفة، إلا أن تقصي الكاتب لوقائعها التفصيلية الصغيرة وتركيزه على أبعادها الإنسانية، يقدمان لنا حالة قصصية ذات مذاق مختلف عما نعرفه عن استشهاد الحسين، ورحلة أهله ورأسه إلى القاهرة.

في مقابل هذه التاريخية شبه الأسطورية تأتي الحالة الثانية واقعية تماما، بل تكاد تكون وقائعية، أي من تلك الأخبار التى يتوالى نشرها في الصحف، غير أن السرد الروائي لرحلة الشخصية المعارة إلى إحدى دول الخليج، والجهد الذى تبذله والأماني التي تعود بها (يعود بها) إلى أرض الوطن والزوجة والأبناء، تعطيها أيضا مذاقًا خاصا يشحنها بالمأساوية.. ففي اللحظة التي يصل فيها "أبو على" إلى المتعة التي طال انتظاره لها، والتي أعد لها إعدادا طويلاً وكثيفًا، وهي لحظة لقائه مع زوجته "نجاة" يفاجأ بسائق سيارته الأجرة يذبحه وهو عار فوق السرير بينما زوجته تقف عارية تتفرج ومعها ابنته.

أما الحالة الثالثة فهي حالة صبي يحتفل بعيد ميلاده الخامس عشر بالاشتراك في رحلة مدرسية، غير أن مظاهرات ١٧ يناير ١٩٧٧ تفاجئه هو وزملاءه، فيقضون اليوم متنقلين بين قطاعات المظاهرات في مختلف أنحاء القاهرة والجيزة، وعبر عين الصيني نعرف ما حدث فى ذلك اليوم، حتى نهايته حيث يقتل الصبي بسنجة أحد بلطجية كباريهات شارع الهرم. حالة واقعية تكاد تكون رصدية تماما لمأساة الفوران الشعبى في ذلك اليوم، تقدم جزءا مهما من تاريخنا المعاصر.

وفى المقابل أيضا تأتي الحالة الرابعة فنتازية تماما، أقرب إلى قصص الخيال العلمي فهذا شخص "مرة كل عامين تقريبا يتوجه شأن كل سكان المدينة منذ يبلغ الواحد منهم ثمانية عـشر عاما، لإصلاح ما أصاب رأسه من عطب. يذبح الأطباء الرأس من منتصف الرقبة ويذهبون به إلى القسم المختص بالصيانة وإعادة تحميل البرامج وتركيب قطع غيار جديدة للأجزاء التالفـة". (ص٢٣)، يحكي الراوي معاناة الجسد الذي يتحرك دون رأس لمدة أربعة أيام، وحين يعيـدون إليه الرأس فى النهاية، لا يستطيع حتى أن يعرف أنهم ربما أعادوا إليه رأس إنسان آخر ولـيس رأسه هو.

أما حالة القتل الخامسة، فهي حالة وثائقية معروفة في تاريخ الحركة الشيوعية المصرية، حالة مقتل المناضل شهدي عطية الشافعي في سجن أبي زعبل سنة ١٩٦٠ وهو يلهـج بالثنـاء على وطنية عبد الناصر، ومع أن الحالة معروفة كما قلت فإن مجهود الكاتب في التوثيق وتقديم شهادات المعاصرين من الرفاق والزوجة.. تجعل من هذا الجزء في الرواية وثيقة بالغة الأهمية، بالإضافة طبعا إلى قيمتها الروائية، لتضيف معرفة بجزء آخر سابق من تاريخنا المعاصر.

وأخيرا تأتى الحالة السادسة التي يواصل فيها الكاتب مصائر بعض شخـصيات روايتـه السابقة "الروض العاطر" وخاصة عالية، ويقيم لها علاقة إنسانية لطيفة مـع شـخص عراقـي، يقضيان معا أيام عطلة جميلة بالقاهرة، لكنها تنتهى بحضورهما احتفال رأس السنة المشهور في بداية الألفية الثالثة على سفح الهرم، وما حدث فيه من مسخ ومهـازل فنيـة، لا يـستطيعان الاستمرار في حضورها فيخرجان ليجدا رأس أبى الهول مقطوعا. وهذا الجزء يقدم لنا جـزءا متقدما من تاريخنا المعاصر (يكاد يكون الزمن الحاضر) ليكتمل بذلك تاريخنا المعاصـر منـذ الخمسينيات وحتى الآن.

وهنا تكف الرأس المعلقة بالجسر الحديدي عن التذكر والقص، لأن كفّـي إحـدى بنـات المدارس التي كانت قد شاهدت الحادث تمتدان إلى الرأس وتحملها وتدفنها بين ثدييها.

وهكذا تنتهي الرواية وقد قدمت لنا، بالإضافة إلى المحطـات الأساسـية فـي تاريخنـا المعاصر، مختلف آلات القتل عبر التاريخ من الذبح بالسيف إلى الـذبح بالـسكين والـضرب بالسنجة أو بالنعال أو بالإعلام (الحالة الرابعة) أو بالفن المزيف (الحالة الأخيرة). فالمبدأ واحـد ووسائل تحقيقه تختلف لكنها جميعا ناجعة، ويبدو أنه لا فرار لأحد منها، مما يعطـي انطباعـا بمأساوية الحياة البشرية فى كل الأزمنة. ولولا النهاية الجميلة للرواية، حيث يجد الإنـسان فـي نهاية المطاف صدرا حنونًا يدفن فيه، لكنا قد شعرنا بأن رؤية الكاتب للحظة الزمنية التي يكتب انطلاقا منها قد يئست من إمكانية مقاومة القمع والقتل.

ومما يدعم من أهمية النهاية في مواجهة هذا التفسير، التقنية التي قامت عليهـا الروايـة أصلا. فالراوي لا يروي قصة كل حالة قتل مرة واحدة، وإنما على ثلاثة أجزاء وفى كل جـزء

تتتابع أحداث كل حالة تحت عيني الرأس المعلقة، مما يحدث أمرين مهمين؛ الأول هو التـشويق والثاني هو تعدد الأصوات. فرغم أن الراوي واحد إلا أن كل حالة قتل تفـرض خـصوصيتها حسب طبيعة الشخصية وكيفية القتل، وهذا بالطبع يؤدي إلى تعدد اللغات واخـتلاف الأسـلوب. ففي حالة الشخصيات التاريخية تغلب اللغة الوثائقية أو المذكرات، وفي الحالات الواقعية تـسود تقنيات السرد الواقعي، أما فى الحالة الفنتازية فيسود اللا منطق وينطلق الخيال. وفـى الحالـة الأخيرة يمتزج الواقعي بالفنتازي، ليعود إلى البداية الفنتازية للرواية مـرة أخـرى، ويـضمن للرواية وحدتها رغم تعدد أصواتها وأزمنتها وفضاءاتها، وهي دون شك مهارة عالية تشير إلى مواصلة محمود الورداني التمكن من أدواته باعتباره روائيا متميزا وتقدم رواية تحمـل تعدديـة الحياة وخصوبتها. فرغم أن النهاية المعروفة مسبقا هى القتل، فكل شخصية تعيش حياتها بكـل لحظاتها التي تبدو ممتعة تستحق أن تعاش وأن يناضل القارئ من أجل حقهـا فـى ألا يكـون مصيرها الحتمي هو القتل.

هذه إذن رواية موضوعها القمع والقتل، لكن بنيتها ومنظورها، دعوة فنية عميقة لمقاومة القمع بكل أشكاله، وبث الأمل - ولو خفية - إلى المستقبل.

* نعمات البحيري :

العشق: مهرب أم نجاة

عن المجموعة القصصية "العاشقون"

عنوان الكتاب هو عنوانه أو ينبغي أن يكون كذلك. يختار الكاتب كلمات قليلة موجزة جذابة الإيقاع، وتحمل بذات الإيجاز قدرة علي جذب المتلقي في مناطق معينة منه وهي في هذا وذاك ينبغي أن تكون قادرة علي الإشارة بشكل ما إلى العمل الذي تعنونه، بهذا المعني فإن العنوان هو مفتاح العمل، سواء أراد به الكاتب التوضيح أو الغموض. إنه يفتح المناطق التي يريد الكاتب أن يشير إليها أكثر من غيرها.

وفي هذه المناطق يتراوح كتّابنا بعضهم البعض في العنوان أكثر مما يجب بحيث يفضح الكثير من مدلولات العمل مسبقًا، مثال ذلك "عودة الروح" ،" قنديل أم هاشم "،" قصة حب "، " أولاد حارتنا " . والبعض الآخر يميل إلى وضع عناوين لا تشي إلا بالغموض مثال " حرف الحاء " أو " السين والطلسم " .. إلخ. وهناك فريق ثالث يعطي عنوانا دالاً ولكنه ليس بسيط الدلالة وإنما يحمل أكثر من دلالة. يظل القارئ حائرا بينها حتى يقرأ العمل فيتحقق من إحداها أو منها جميعا. مثال ذلك " اللجنة " ، " أيام المطر " ، " مالك الحزين " ، " زهر الليمون " ، " شرق النخيل " .. إلخ. ومن هذه العناوين عنوان مجموعتنا الحالية " العاشقون " .

يشير هذا العنوان في معناه المباشر إلى العشق بوصفه فعلاً إنسانيا محدودا في إطار علاقة بين رجل وامرأة، غير أن واو الجماعة الملحقة باسم الفاعل تشير فورا إلى دلالة أخري للعنوان بحيث يتعدى العشق الثنائي إلى عشق جماعي، ولكنه لا ينفي دلالية العاطفة الجنسية فقد يبقي في إطارها وقد يتجاوزها إلى عشق أوسع أعتقد أن عالم هذه المجموعة ينتمي إليه فهو إن لم ينف العشق الجنسي والعاطفي بوصفه حلما أساسيا من أحلام البشر في المجموعة، يقدم عشقًا أكبر للحياة وللناس وللقيم النبيلة المفقودة في عصرنا الراهن. وبين هاتين الدلالتين والتدرجات الدلالية التي تقع بينهما والفروع القائمة عليهما ينبني عمل " نعمات البحيري " في كتابتها بصفة عامة سواء في مجموعتها الأولي " نصف امرأة " الصادرة عام ١٩٨٣ أو في " العاشقون ".

ويبدو لي أن هذه الدلالات، التي تنتمي إليها تجارب نعمات، بل وأسلوبها أيضا ترتد إلى جذر رؤيوي واضح عند الكاتبة، وربما عند جيلها كله. وهذا الجذر هو حب الحياة والرغبة في امتلاكها وإزالة العوائق التي تقف دون هذه الرغبة. وهي رغبة دائمة أو ينبغي أن تكون كذلك في كل فن وفي كل إبداع، غير أنه في مراحل معينة تقسو الظروف علي المبدعين بحيث تختفي هذه الرغبة ويحل محلها بديل هو الموت أو أشباهه. وفي تقديري أن مجمل الظروف التي أحاطت بجيل الستينيات قد حققت هذا الاتجاه اليائس عند عدد من أبناء هذا الجيل. كما أن

الظروف الحالية التي نعيشها الآن يمكن أن تؤدي بالجيل الجديد الناشئ من الكتّاب إلى حالة يأس أخرى وإن لم تكن مشابهة، وأقصد جيل الثمانينيات. وبين هذين الجيلين قام كتّـاب الـسبعينيات (إذا جازت هذه التقسيمات الأولية) بمحاولة واضحة للوقوف في وجه هـذا اليـأس، مـضمونيا وشكليا ، كما أشرت في دراسة سابقة، و نعمات البحيري من بين كتـاب الـسبعينيات تمتلـك خصائص تميزها عن زملائها، منذ مجموعتها الأولي " نصف امرأة " . فمنذ هذه المجموعـة يتملّك الكاتبة عشقها للحياة ويتغلغل هذا العشق إلى شخوص القصص المختلفـين سـواء كـانوا أطفالاً أم فلاحين أم نساء.. إلخ، وينتشر عبر تجارب حياتية متنوعة، تنوع الحياة في مجتمعنـا المعاصر، كما أنه يبرز واضحا في أسلوب كتابتها المنغمس والمتورط أو غير الحيادي، والـذي يمتلئ بالتعبير عن الانفعال والعاطفة، ولا يقف عند حدود الرصد الخارجي الجامد.

وفي هذه الزوايا تبرز خصوصية نعمات البحيري، فبالإضافة إلى هذه اللغـة الانفعاليـة الهادئة، وهي عندها أعلي مما هي عند زملائها، نجد أن عالم الكاتبة يتنوع تنوعـا ملحوظـا، ويخرج عن نطاق العالم الأثير لدي مجايليها، أقصد تجارب الطفولة. فرغم ثـراء هـذا العـالم الطفو لي إلا أن اجتراره، والبقاء في إطاره طوال الوقت يمكن أن يكون قاتلاً لتجارب فنية عالية عند بعض كتاب السبعينيات. وملمح التنوع هذا يمتد عند الكاتبة في مجموعتها الجديدة. بل إن هذا العالم يزداد غني كما سنشير فيما يلي.

وإذا كان حلم الاكتمال هو الذي يراود شخوص " نصف امرأة " بصفة أساسية، أقـصد الاكتمال بالحب أساسا بجانب الاحتياجات الأخرى، فإن هذه المراودة تتقلص إلى حـد مـا فـي المجموعة الجديدة، رغم استمرارها الواضح بالطبع، لصالح اهتمامات أخري وأنماط أخري من عشق الحياة، أراها أكثر عمقًا ورهافة من بعض تجارب المجموعة الأولي، بحيث يمكننا القول بأن رؤية الكاتبة تسير نحو النضوج لا من حيث التنوع فحسب وإنما من حيث الشمولية والعمق والرهافة أيضا.

كذلك يستطيع القارئ أن يلاحظ في " العاشقون " نضوجا أكبر في مجال بنـاء العمـل القصصي حيث تسود القصص حالة من الانسجام والتوازن بين عناصرها وفقراتها ـ ـ ـ كمـا سنوضح ـ ـ في حين كنا نجد في " نصف امرأة " نوعا من القفز والمباغتة غير المبررة في بعض القصص.

في مجمل قصص هذه المجموعة " العاشقون " ، يحتل الحلم البسيط الإنساني، والمعتـاد، والضروري ضرورة الحياة المركز الأساسي. ولكن هذا الحلم يتنوع تنوعا كبيرا مما يشير إلـى ثراء عالم الكاتبة ونضوجه. فهو يبدأ من الحد الأدنى بطبق لحمة (في قصة أطباق في الحلم) أو مجرد إجازة من العمل كما في قصتي (كرة صغيرة علي الشاطئ/ العاشقون). ثم يصعد إلى حلم بالعمل سواء بأداء العمل في مصالح ليس فيها عمل أو الحصول علي وظيفة كما فـي قـصص

(حدود المتاهة/ جنون موظف). وفي عدد آخر من القصص يدور حول الحلم بالحب أو بالزواج كما في قصص (حلم الرمل/ ثلاثة أيام من زمن الخسارة).

وقد يجتمع الحلمان في قصة واحدة كما في قصص (عبر الزجاج والغبار/ عندما يسقط المطر/ الوقوف بجوار ماسح الأحذية/ غرف للغضب/ السقف).

وفي القصص الثلاثة الأخيرة مع قصص (العاشقون/ في الخلاء/ الطريق إلى السابع) يرتقي الحلم إلى نوع من الخفوت والرقة ويتحول إلى حلم بمجرد التواصل الإنساني، مجرد ملامسة نفوس البشر لبعضهم البعض من حنو ورفق.

وعلي كل حال، فإنه ينبغي الحذر من هذا التصنيف التبسيطي للقصص، فالقول بطغيان حلم من نوع ما علي قصة من القصص لاينفي عنها أنها جميعا دون استثناء، حافلة بهذا الهم الأخير الذي أشرنا إليه. مجرد التواصل. وهذا التواصل في الجذر الحقيقي الذي يكمن خلف كل القصص ويؤسس لحالة العشق التي يطمح إليها شخوص القصص والواردة في العنوان، عشق عام يتخلل مسام الأعمال وخاصة مسام الشخصية الأساسية، عشق للبشر وللحياة ولنسق من القيم كما أشرنا وكما سنوضح تفصيلاً فيما بعد.

إن هذا الحلم البسيط أو ذاك ليس لحمة القصص، وإنما هو النواة البارزة التي تتبلور حولها أحلام الشخصية، وهي أحلام وإن بدت بسيطة، شديدة العمق والتعقيد، وتشي بوعي عميق بالشخصية البشرية وتشعباتها. كذلك فإن هذا الحلم/ النواة ليس -- في كل القصص --- إلا رمزا لأزمات أكبر يعيش فيها البشر ، في المجموعة وفي الحياة بسبب القهر الذي يمارس عليهم بفعل الغلاء وانعدام التشغيل وأزمة الإسكان والمواصلات.. إلخ. وهي أزمات لاتعرضها القصص مباشرة وإنما تلمح إليها أحيانًا وتختفي منها دون الغياب الكامل في أحيان أخري.

بهذا المعني، فإن القصص حين تركز على زاوية معينة، في لحظة معينة، علي أزمة بعينها تعيشها الشخصية، فإنها لاتعزلها عن سياقها العام، وإنما تراها في شمولية تغوص بنا إلى جذر هذه اللحظة/ الأزمة، في أرض الواقع الاجتماعي الذي تعيش فيه الشخصية. وترفض دائما أن تتنازل عن العيش فيه.

إن هذا الملمح الشمولي والعميق، والذي يرشح القصص للانتماء إلى نمط جديد من القص الواقعي، ملمح بارز في مختلف القصص، ولكنه في بعضها أكثر بروزا من القصص الأخرى. ولاشك أن أكثر القصص احتفاء بهذا الملمح هي قصص (عندما يسقط المطر/ متتالية الحب والخوف والسفر/ الوقوف بجوار ماسح الأحذية/ جنون موظف/ حدود المتاهة).

ففي القصة الأولي يلتقي شاب وفتاة في مكان عمل يرفضهما ويأخذان في السير معا باستمتاع من يعوض فشله في جانب ليحقق نجاحا(؟) في جانب آخر، لايجدان عملاً فليحبا إذن.

ولكن حينما يجدان بعض المال الذي يؤهلهما لشرب الشاي (معا) يقعان في كافيتريا مليئة بالسائحين وخدمهم من الجرسونات. وبينما هما يتناولان الشاي والكلمات المتقطعة يشاهدان الحركة في المحل وخارجه. ورويدا رويدا يبدأ عقدهما في الانفكاك تحت وطأة الحاجة إلى العمل والحب (هنا الجنس الذي يوجه نظر الفتي إلى الجرسونة مفتوحة الصدر). وهكذا تنتهي العلاقة لنفس الدوافع التي بدأت بها (الحب والعمل). ولكن العمل والحب هنا تم تزييفهما في النهاية، تحت وطأة التحولات الاجتماعية التي حولت المصريين إلى خدم للسائحين وانعدام فرص العمل وانتهاء نسق القيم المتكامل الذي يحمي صاحبه من الوقوع فريسة في أسر هذه الظروف. غير أن نهاية القصة تحمل بعدا آخر وهو عنصر صراعي أو جدلي إن صح التعبير، فبينما يسقط الفتي - - مثل غيره - - تظل الفتاة رافضة ومحافظة علي نسقها القيمي.

" فزعت الفتاة فقامت لتغادر المكان، قالت لصديقها الذي لم تعرفه إلا اليوم فقط: سأذهب.. هل تنتظر للخامسة. أرجو ألا تنتظر " .. لم يجب الشاب لكن عينيه كانتا تومئ بكل ما في كلمة نعم " من استسلام " .

في قصة " الوقوف بجوار ماسح الأحذية " موقف مشابه وإن اختلفت الظروف، يلتقي رجل وفتاة في الشارع. كانا يدرسان معا في الجامعة. هو تخرج وتزوج وعمل في مشاريع ضخمة وصار ثريا، وهي تعمل موظفة بسيطة ولم تتزوج. ويدور الحوار بينهما علي خلفية من الشارع.. السيارات، ماسح الأحذية، المقهى، طفلة متسولة، وعبر هذه الخلفية التي تقطع الحوار دائما نستطيع أن نكتشف في النهاية مدي الزيف الذي يعيشه الرجل ومدي اليقين المؤسسي الذي تعيشه الفتاة. وفي النهاية تتركه لتعبر بالطفلة طريق السيارات المتعجلة، مشيرة إلى نسق من القيم الفردية (الانفتاحية) الذي انتشر في السبعينيات وقاد البشر إلى وهم نجاح مزيف.

في قصة (متتالية الحب والخوف والسفر) تحرم الفتاة من خطيبها وأبيها وأخيها الذين سافروا تحت وطأة الفقر ونقص فرص العمل، وتبقي الفتاة في حالة نجوى مع النفس والغائبين وتراقب التحولات الغريبة التي تحدث في الشارع وفي العمارة.." صعدت الدرج وارتطم كتفي برجل غريب لم أره من قبل وتخيلت أنني أري غرباء كثيرين في بيتنا هذه الأيام. صعدت السلالم حتى آخرها، كنت متعبة وكانت الوجوه الثلاثة علي الحائط متجاورة.ما تزال تتطلع في البعيد. أطفأت الموقد ولم أشرب الشاي، كانت السيجارة قد تلاشت تماما وما بقي منها إلا الرماد. في ظلمة السطح كانت حروف اسمه تتدلى علي صدري " قلْب.. قلْب.. يتقلّب..ها هو القلب. قلتها ونظرت إلى الدرج ولعنت الظلمة التي تبتلع الرجال وتلك السحب التي ما تزال تتفغر ساخرة " .

أما قصة " حدود المتاهة " فهي قصة تصور بطريقة تذكرنا بلجنة صنع الله إبراهيم فتاة ذهبت لاختبار عمل فإذا بها في متاهة غامضة من الأماكن والشخصيات تسعي لاقتحامها بل

لانتهاكها فلا تجد مفرا من الهروب لتندمج في الزحام (كانت الفتيات في الخارج ما زلن واقفات يرفعن المرايا ويزججن الحواجب ويكحلن العيون ويحمرن الشفاه. ورأيت الرجـال فـي ذلـك المبني لهم نفس ملامح الرجل الذي قابلته وكل الأشياء بلون جهاز التكييـف والموكيـت وورق الحائط الذي ينشق.

وفي الشارع أحسست بأنني أرغب في الدخول إلى الزحام.)

ولا من شك أن أكثر القصص إيغالاً في فضح الأزمة الاجتماعية في كافة أبعادها، هـي قصة " أطباق في الحلم " التي تصور حلم امرأة بأن تتذوق اللحم مع زوجها الهزيـل وابنهـا. وتأتيها هذه الفرصة لتحقيق الحلم حين يرشح ابن الجزار نفسه في إحدى الانتخابات، وبالمناسبة يعلن تخفيض سعر اللحم. وفي حوار شيق بين حركة الزوج في طابور اللحم وبينها ليعلن كـل مرة انخفاض الكمية التي يستطيع الحصول عليها بقروشه القليلة. وبين حلم الزوجة في رأسـها الذي ينقص طبقا لكل حركة من الزوج ،نكتشف لا الفقر المدقع الذي يعيش فيه البـشر وإنمـا أيضا مستوي الأخلاق السياسية التي تسود علي سطح هذا المجتمع.

وبصفة عامة فإن الحياة غير الإنسانية التي يعيشها الجنود في قصص (العاشـقون / فـي الخلاء/ كرة صغيرة علي الشاطئ) ليست إلا شريحة أخري من شـرائح الواقـع تـشير إليهـا القصص. كذلك فإن القصص التي تحلم بمجرد التواصل الإنساني لاتخلو هي الأخرى من هـذا الجذر. فالشخوص تعيش في مجتمع تنعدم فيه فرص التواصل الحميم، فيتحول هذا الأخير إلـى حلم تتمسك بأهدابه الشخوص.

ويبدو لي أن إحساس نعمات البحيري بالأزمة الاجتماعية التي تعوق التواصـل والعـشق وتحقق الحلم قد صار في قصص هذه المجموعة أبعد غورا وأكثر عمقًا، بحيث تستطيع أن تعبر عنها وتقود القارئ إليها دون مباشرة أو قصد. لأن كل حالة من حالات الأزمة في القصص تجد لنفسها موقعا تلقائيا في صلب الأزمة العامة، لأنها ـ ـ بالطريقة التي تصورها الكاتبة ـ ـ ـ لا يمكن أن تنفصل عن هذا الجذر، جذر اغتراب الإنسان في مجتمعنا المعاصر. وهـو اغتـراب واضح الجذور وليس هلاميا كما كان يقدمه بعض كتاب الستينيات. ومازال البعض يقدمه حتـى الآن.

بهذا الإحساس الجديد والطريقة الجديدة في التصوير تنجح نعمات البحيري فـي تـصوير الأزمة الاجتماعية أكثر مما فعلت في مجموعتها الأولي، رغم القرب الظاهر بين تجارب هـذه المجموعة (أقصد "نصف امرأة") وبين الواقع الاجتماعي. وينطبق هذا الأمر أيضا علي بعـض قصص مجموعتنا الحالية وخاصة قصة " أطباق في الحلم " التي يبرز اهتمامها العـام علـي حساب رهافة وحساسية القص التي أصبحت خصائص أساسية في مجمل قـصص المجموعـة، بحيث تكاد هذه القصة تنتقل إلى حيز المجموعة الأولي.

رغم تقليدية التسلسل الزمني في قصص" العاشقون " فيما عدا قصة " حلم الرمل " فـإن القصص تخلو من الحدث التقليدي ذي البناء المتنامي؛ بداية، ووسط، ونهاية. أو بمعني أدق تفتقد القصص بالذات " الوسط " وتظل لها نهايات واضحة. وعلي هذا الأساس فإننا يمكننـا تـشبيه قصص نعمات البحيري بسلسلة متشابكة من الجزئيات الحدثية والرؤيوية والإحساسية الصغيرة، تتسلسل متشابكة متتابعة وقافزة بدرجات مختلفة من قصة إلى أخري ولكنها لاتفتقد أبدا صـلتها بما قبلها أو بما بعدها بحيث نستطيع القول باطمئنان: إن الكاتبة تجيد سبك بنائها وتماسكه.

وفي هذا السياق لا تضطر الكاتبة للجوء إلى تقنيات خاصة سوي الوسائل المعتـادة فـي القصة القصيرة مثل " السرد/ الوصف/ الحوار/ المونولوج " . هذا فيما عدا قصة واحدة هـي قصة " حلم الرمل " التي تستخدم فيها التداعي مرة واحدة وبدون كبير أهمية. في كل القصص يكون السرد سيد الموقف، ولكن السرد هنا غير منفصل أبدا عن النجوى الداخلية أو هو سرد من منظور الشخصية وإن لم يتجاهل أبدا الوقائع والمظاهر الخارجيـة بحيـث ينبغـي القـول إن الخارجي هو أساس العمل، وليس المنظور الداخلي. رغم أن اختيار اللحظة/ الأزمـة والتـوتر يكون دائما علي أساس منظور الشخصية ومشكلتها الخاصة. ولكـن سـبق القـول بـأن هـذه المشكلات الفردية هي دائما مردودة ــ برؤية شمولية ــ إلى الواقع وأزمته العامة.

وهكذا فإن القارئ لايجد نفسه أبدا أمام أزمة ذات مغلقة علـي نفـسها، ولا أمـام قـص ألّيجوري يضاهي الواقع أو ينقله علي الورق، وإنما هناك دائما مزاوجة ناجحة وخاصـة بـين الواقع والفرد، وبين العام والخاص. تسيطر عليها دائما وبإتقان عين واعية بالتفاصيل وبالكليـة في ذات الوقت. تتوالى التفاصيل واحدة وراء الأخرى، كي تكون بـذاتها وبعلاقتهـا الرهيفـة ببعضها البعض خطًا متعرجا أو خطًا مستقيما ذا نتوءات بارزة، يشكل بنية القصة التـي تفتقـد ــ كما قلت ــ الذروة أو الوسط الحاد. وفي هذا النمط من القصص تتوزع لحظات التـوتر علي مجمل القصة حتى النهاية. وهذا لايعني ــ بالطبع ــ التعادل أو التساوي المطلق بـين اللحظات المختلفة في القصة، ففي بعض القصص يمكننا التقاط لحظة أكثر أهمية مـن غيرهـا، تشكل ذروة بمعني ما تنبني عليه النهاية.

في قصة "عندما يسقط المطر" مثلاً التي سبق ذكرها، تبدأ القصة بلحظـة تـوتر حـادة (رفض الشابين من العمل) ولكن هذه اللحظة تنكسر بفعل لقاء الشابين الذي يصبح هـو الآخـر لحظة توتر أخري تستمر ــ معنا ــ طوال مسيرهما، فنحن قلقين علي مصير هذه العلاقـة التي تبدو مبررات نجاحها قوية، ولكن قلقنا يبدأ في الازدياد حينما لايجدان معا إلا قروشًا قليلـة تكفي لشرب الشاي وحده (معا)، ثم بسبب القلق الذي يصيبهما إزاء الموقع الذي وجدا نفـسيهما فيه. ولكنهما قادران علي مواجهته بالازدراء الداخلي والتهكم. وتدريجيا نجد أنفسنا نندرج فـي لحظة توتر أخري بمتابعة حركة الجرسونات مع الزبائن وخاصـة الجرسـونة التـي تعـرض خدماتها وصدرها. هنا يلتفت انتباهنا وانتباه الشاب، وهو انتباه يزداد مع بقية القصة لينتهي ــ

هو بالذات -- بقرار الشاب أن يعمل في المحل. فنكتشف أن هذه اللحظة الأخيرة أو الموجة الأخيرة أكثر أهمية من غيرها لأنها هي التي تمهد للنهاية، نهاية العلاقة ونهاية القصة، هذا رغم عدم انفصاله -- بالطبع عن اللحظات المتوترة الأخرى.

ويمكننا أن نجد بناء شبيها بهذا البناء في قصة "جنون موظف" التي يتم فيها الجنون في النهاية بسبب مباشر -- (بالإضافة إلى السبب الأساسي وهو عدم وجود عمل حقيقي) هو عدم قدرة الموظف الجديد علي إدراك منطق الأشياء في المصلحة وإصرار زميله علي أن عمته المتوفاة لم تكن كبيرة فهي لم تتعد التسعين ولم تمرض إلا بالسكّر والضغط.إن هذا السبب المباشر يشكل لحظة توتر قصوى ولكنها -- بالطبع -- مبنية علي ما سبقها من لحظات توتر تؤدي إلى الانفجار في بناء تقليدي إلى حد كبير.

فيما عدا هاتين القصتين لانجد سوي قصص تسير علي منطق اللوحات المتصلة المتتابعة التي تراكم حدثًا خفيا غير حاد النهاية حيث تتم النهاية بسطر دال يؤكد جزئية بعينها فحسب. ولكن في بعض القصص نجد محاولة واضحة لتعميق الرباط بين الأحداث عبر رمز يبدو لي فجا ومباشرا كما هو الحال في قصة "حلم الرمل" حيث نجد رمز العسل واضح الدلالة علي أيام الهناء في الطفولة، ولم أجد لتكراره في النهاية أي إضافة حقيقية للقصة، وفي مقابل ذلك نجد لتكرار رمز الصدر المفتوح في قصة "عندما يسقط المطر" أهمية واضحة أشرنا إليها. وكذلك رمز ماسح الأحذية والطفلة في قصة "الوقوف بجوار ماسح الأحذية" في تحديد موقف الشخصية النهائي. وكذلك رمز (حروف اسمه التي تتدلى علي صدري) الذي جاء في بداية قصة "متتالية الحب والخوف والسفر" ونهايتها. إنني حين أستخدم مصطلح الرمز هنا، فإنني أقصد الدلالة غير المباشرة، سواء علي المستوي الجزئي (الدلالة علي معني) أو علي مستوي الوظيفة في البناء بشكل عام. أما الرمز بالمعني الاصطلاحي فهو لا يوجد في هذه القصص ولا أظنها تحتاج إليه، فهو مناف -- إلى حد كبير -- لمنطق اختيارها الفني ولطبيعة اللغة التي تستخدمها. لغة بسيطة صافية، يكفي منها الدلالة وليس التزيين أو التحية أو اللعب.

إن اللغة هنا ليست هدفًا في ذاتها، وليست أساس التجربة، لأن هنا تجربة حقيقية وحية وقوية. وفي هذه الحالة تتواري أهمية اللغة في ذاتها ولا يصبح لها من دور سوي القدرة علي تجسيد هذه التجربة والغوص فيها، والقدرة علي تمييز المواقف، حسب حالة كل موقف وكل لحظة. وعلي نقل التوتر المشحون الحاد أو الرقيق أو العنيف.. إلخ. وأعتقد أنها استطاعت بالفعل القيام بهذه المهام علي وجه جيد.

كذلك من الواضح في مجموعة القصص التي يخفت فيها صوت الواقع المباشر أن اللغة تقوم بدور أكثر أهمية في رصد منحنيات النفس وفي صياغة المشاعر الرقيقة التي تغلف العمل ككل، فتتحول إلى لغة شاعرية، بينما هي قصص الحياة اليومية تتمتع بخصائص الحيوية

والحركة التي تستدعيها هذه الحياة ولنقارن ـ ـ علي سبيل المثال ـ ـ بين اللغة الشاعرية في قصة "السقف" ولغة الحياة اليومية في قصة "في الخلاء" أو قصة "أطباق في الحلم".والجمع بين اللغتين معا في واحدة من أجمل قصص المجموعة "العاشقون". ولا ينفي هذا بالطبع احتياج الكاتبة لتجديد لغتها دائما بوعي ومعرفة،و ليس الاعتماد فقط علي مجرد الإحساس.

لأن الحلم في قصص المجموعة طبيعي وبسيط، فإنه رغم كل الأزمات التي يعانيها البشر، يبقي حلما جميلاً وقويا وصامدا لأن بدونه لايكون إلا الموت. في معظم القصص لا ينهزم الحلم، وفي بعضها قد يبدو أن اليأس قد حل بالبشر (وبالكاتبة) ولكننا سوف نري حتى في هذه القصص القليلة نوعا من الصمود. في القصص الأولي سنجد الشخصية قادرة علي مواجهة التحديات التي تعوق تحقق هذا الحلم، رغم قسوتها. في كل هذه القصص سنجد أن الشخصية تعرف أنها تحمل نسقًا من القيم الجيدة، وتصر علي الحفاظ عليها والتمسك بها. وهي قيم تعبر عنها جيدا قصة "الوقوف بجوار ماسح الأحذية" وهي من أنضج قصص هذه المجموعة .."قال في لهجة تقترب من حدود الشماتة: أتذكرين.. أنت الملومة، يومها لم توافقي علي السفر،..هو يعلم جيدا مدي كرهي للسفر والغربة".. ثم سمعته يقول: كنت دائمة التحديق في النهر والمساحات الخضراء وتتحدثين عن النهار الذي يخلص نفسه من الليل شيئًا فشيئًا لحظة الفجر..

وتذكرت أن السفر لم يكن الحائل الوحيد لزواجه مني.. قالت له: بالفعل لم أحقق شيئًا مما قلته، رد لتوه.. وماذا تفعلين إذن؟ ودت الطفلة لو تمشي فربت علي كتفها وأحطته بذراعي ثم قلت لسيد عمار " أعمل وأعتبر نفسي ناجحة بعض الشيء، فعلاقتي جيدة بنفسي ومعقولة بالآخرين.. أعيش حياتي كإنسانة، أقرأ كثيرا وأكتب أحيانًا، ما أحس به وأستحث قدراتي علي التأمل وتذوق الجمال من حولي ".

فإذا ربطنا هذا النسق من القيم بعناصر من القصص الأخرى مثل رفض العمل في الكافيتريا الانفتاحية، ورفض الظلام الذي يبتلع المسافرين، والإصرار علي الحصول علي وظيفة وعلي العمل حين الحصول عليها.. إلخ. جاز لنا أن نقول إن ثمة نسقًا من القيم يكمن في قلب الشخصية التي تتكرر في كل القصص، وهي يمكن أن تكون علي علاقة بالكاتبة (!). وهو نسق من القيم يمكن اعتباره نسق قيم استعمالي وليس تبادليا بمصطلحات ماركس. إنها قيم ما تزال تنظر للأشياء لا باعتبارها مجرد سلع يتم تبادلها، وإنما لها مجالها ولها إنسانيتها وعلاقتها بالبشر، وليس مجرد منافع آنية مباشرة ومادية فجة. وهذا النسق من القيم يواجه بعنف من قبل النمط الآخر التبادلي النفعي الانفتاحي الطفيلي، نمط قيم المجتمع الرأسمالي في صورته التابعة التي يعيشها مجتمعنا.

من هنا فإن البطل في هذه القصص، بل وفي القصص الأخرى أيضا، بطـل إشـكالي أو معضل حسب مصطلح " لوسيان جولدمان "، بطل يحمل نسق قيمه ويحافظ عليه ويصارع من أجله، ويصر رغم عدم التحقق أو حتى الهزيمة علي تحقيقه، بل يتجاوز ذلك (أو تتجاوز ذلـك) في بعض القصص إلى حد الوصول إلى البطل الإيجابي الذي يعرف المخرج من المـأزق،وهو هنا ـ دائما ـ الالتحام بالجماعة وخاصة جماعة الفقراء.. الذين يزدحمون في الشارع، الطفلة، ماسح الأحذية. في المجموعة الأخرى من القصص (حلم الرمل/ عبر الزجاج والغبار/ جنـون موظف/ ثلاثة أيام من زمن الخسارة) قد ينهزم البطل كما قلنا ـ ولكن هزيمته لاتعني انتهـاء حلمه وتحوله إلى رمال، قد يبدو هذا في (حلم الرمل أو في ثلاثة أيام من زمن الخسارة). أمـا في القصص الثلاثة الأخرى، بالإضافة إلى القصص الخمسة الأولي فـإن البطـل فيهـا يظـل متماسكًا وإن لم يعلن ذلك كما في تلك القصص الأولي. البطلة في عبر الزجاج والغبار تستطيع أن تكتشف زيف حلمها، وقد تبدأ حلما آخر أكثر صلابة وفي جنون موظـف يجـن الموظـف احتجاجا، صحيح أنه احتجاج استسلامي، ولكنه عدم رضوخ علي كل حال.

ولعل نظرة عامة إلى إستراتيجية توزيع القصص في المجموعة تساعد في توضيح طبيعة الرؤية عند الكاتبة. فقد قسمت الكاتبة قصصها إلى ثلاثة أقسام، تضمن كل قـسم منهـا خمـس قصص، ويتخذ ـ ـ كل قسم ـ ـ منحي مميزا له من ملامح الأقسام الأخـرى وإن اشـتركت بالطبع في الملامح الأخرى الأساسية.

في القسم الأول " متتالية الحب والخوف والسفر " تبدو الغربة والاغتراب إطارا عامـا يغلف قصصه، إن السفر يشكل الجذر الأساسي في أربع من هذه القصص، ترتب عليه مجموعة من المشاعر، فالشخصية الرئيسية تخاف منه، لأنه يقضي علي حبها ليس فقط للأشخاص وإنمـا للحياة بشكل عام في جزئياتها وتفصيلاتها.

في القسم الثاني تحتل أزمة العمل محور القصص الأربعة، ولأنها أزمة خانقة لا تستطيع الكاتبة أن تخرج منها، تقع طي إحباطها وإن حاولت في بعض القصص أن تخرج إلى البشر في الشارع، ولكنها في قصص القسم الثالث تجد منفذًا أعمق وأوسع من المنفذين السابقين هو منفـذ الغوص في المشاعر الإنسانية والشوق الإنساني الواسع الذي يقترب من المهرب الرومانـسي، وإن ظل ملتزما بمنطق الفهم الواقعي للناس والأشياء، فهم شمولي منفتح وجذري.

إن الاغتراب الطبيعي الذي يعيشه فنان يحمل نسقًا من القيم يري مجتمعه يهدرها إهـدارا تاما طوال الوقت قد يؤدي ببعض الفنانين الفرديين إلى الإحباط والانغلاق علي النفس واليـأس التام. كادت الكاتبة أن تصل إلى هذا الحد في بعض قصصها، ولكن عـشقها للحيـاة ورؤيتهـا المتماسكة استطاعت أن تنقذها عبر هذا الحل الأخير، المرهف والشفاف. غير أن هذا الحل كما يتبدى في قصص القسم الثالث، يمكن أن يكون مهربا رومانسيا خطيرا ما لم يـرتبط ويتعمـق

بالوعي الشديد وليس مجرد الإحساس بضرورة هذا العشق وبالعوائق التي تقف ضده، وأعتقد أن هذه هي المهمة الأساسية التي يجب أن تضطلع بها نعمات البحيري في عملها القـادم حتـى لا يضيع منها الحلم وحتى لا يتحول العشق إلى حالة سنتمنتالية، وحتى يصل فيها إلى تحقق أكمـل لإمكانيات فنية انفتحت باهرة في هذه المجموعة القصصية "العاشقون".

نعمات البحيري .. وكتابة ما تحت الجلد

عرفت كتابة "نعمات البحيري" منذ بدايتها المبكرة ، حيث نشرنا لها ــ معجبين ــ في مجلة " خطوة "غير الدورية في أوائل الثمانينيات ، قصة " نصف امرأة " وما زلت أذكر جلستنا الممتعة حول الصديق العزيز الراحل إسماعيل العادلي ، وقد جلس يقرأ القـصة .. بعـد ذلـك تابعت كتابة نعمات من قريب ، وكتبت لها مقدمة لمجموعة " العاشقون ". كنت أتـابع باهتمـام خاص هذا القرب الحميم من دواخل البشر ، من المعرفة المكتومة والمغلقة بلغة سرية والقـادرة على أن تنقل إلى القارئ أزمات الوجود العميقة التي يعيشها الناس خاصة المهضومي الحـق و المصرين في الوقت نفسه على الاستمرار في الحياة بقوة وصلابة ، تابعت تجارب نعمات فـي الكتابة لإمساك أفضل بهذه اللحظات ، ولكني لم أكن أتخيل أنها حين تنتقل إلى الرواية ، ستكون قد وصلت إلى هذه الدرجة من العمق والإحكام.

في روايتها الأولى " أشجار قليلة عند المنحنى "تجربة شديدة الثراء إنـسانيا وفنيـا ، لـم يصبها من عيوب الرواية الأولى سوى بعض التطويل وفقدان الإحكام فى الثلـث الأخيـر مـن الرواية ،وعدم إتقان إنهائها بما يليق بها ، فيما عدا ذلك قدمت نعمات في هذه الرواية قطعة فنية جميلة منحوتة نحتًا خاصا لا يقدمه سوى قلم نعمات الذي مر بكل هذه التجارب لمعرفة الـنفس الإنسانية ومنحنياتها وتحولاتها .

" أشجار قليلة عند المنحنى " هي تلك الأشجار التي سعت الراوية وراءها فـي " البلـد " الآخر،تاركة " وطنها " وأهلها ، لتلحق بحبيب تعرفت عليه في وطنها ورأت فيه كل الخصائص التي حلمت بها في رجل ، ذهبت إليه في بلده الذي يعيش حالة حرب عبثية طويلة ، وحالة قمع مطلق تحت صور " السيد الرئيس "التي تنتشر في كل مكان حتى في المـراحيض والمبـاغي ، والكاتبة تنجح نجاحا باهرا في تصوير آثار الدمار المادي والنفسي الذي يعيشه أهل هـذا البلـد (واسمه ليس في حاجة إلى ذكر)،والذي ينعكس بوضوح على زوجها " عائد "وعلى علاقتهما ، وعلى الرواية أيضا .

ليس في الرواية حدث بالمعنى التقليدي ، كما هو الحال في كل كتابات نعمات البحيري ، فتاة أحبت رجلاً من بلد عربي آخر ، وذهبت لتعيش معه ، لكنها لم تستطع الاستمرار فعـادت بعد مضايقات متعددة من أهل ذلك البلد ومن سلطاته الأمنية أيضا. ومن ثم فليس الحـدث هـو المهم في الرواية وإنما تلك الأغنية الشجية حول الذات وخصائصها ومعاناتهـا فـي الغربـة، وإحساسها المستمر بوطنها ووطنيتها ، أو بمعنى أدق مصريتها، تلك التي ظلـت تلـح عليهـا باستمرار مغضبة زوجها الذي أخذ يتهمها طوال الوقت بالشوفينية ، دون أن تفهـم هـي مـاذا يغضبه ، وتراه قد تغير كثيرا عما كان عليه عندما عرفته، وتعتبره قد خـدعها دون أن تفهـم السبب.

في الرواية تبدو الراوية شاعرة معذبة تفصح عن عذابها نثرا رائعا جميلاً ، ولكنها تبـدو في أحيان قليلة فتاة ساذجة لا تفهم معنى النشاط السياسي الذي كان يمارسه زوجها ..

وتحاول الكاتبة بجدية أن تقدم رؤية موضوعية للزوج " عائد " إلى درجة أنهـا تعطيـه فصلاً كاملاً ليتحدث فيه بصوته، موضحا أزمته مع تلك الفتاة التي لم يعد يفهمها هو الآخـر ، فربما كان هذا قد أنقذها من الذكريات الطويلة التي تأتي في سياق غير مناسب تماما هو سـياق التحقيق معها، ومع ذلك يبدو هذا الزوج أحاديا في بعض الأحيان.

تتتابع الفصول تتابعا زمنيا مطردا إلى الأمام ، فيما عدا عودات قليلة إلى الماضي خاصة في الثلث الأخير ، صحيح أننا لا نتقدم ولا نتأخر ، وإنما ندور حول نفس اللحظة معظم الوقت: لحظة الغربة وكيف تحاول الرواية التحايل عليها بالبحث عن مصريين أو أصدقاء أو صـديقات من أهل البلد رغم كل المحاذير التي يضعها " عائد " عليهم أمامها ، وهي على كل حال تـنجح في أن تحيا بعض اللحظات الجميلة ، لكنها لم تكن كافية للاستمرار فتهرب عائدة إلى مصرها ، فكل دورة كانت تقدم مزيدا من المعاناة التي تحتم النهاية .

تتم هذه الدورات عبر لغة شديدة الدقة والرهافة والسلاسة والسلامة النحوية، وفي انتقـال هادئ ومحسوب تماما بين الفقرات وبين الفصول وبعضها البعض، بحيث يجوز أن نطلق عليها حكم النقاد القدامى بحسن السيرة وجودة الصنعة، لكنها ليست صنعة خاوية وإنما تحمل تجربـة عميقة وقاسية، تنجح الكاتبة في تجسيدها ونقلها إلى المتلقي الذي يعيش معها، كما لو كان هـو الذي عاشها وعاناها، مما يبشر بكاتبة روائية قديرة.

*** سلوى بكر :**

البشمورى

تمثل رواية سلوى بكر الجديدة "البشمورى" نقلة مهمة سواء في تاريخ سلوى الفني، أو في تاريخ الرواية المصرية. فهذه الرواية تسير في منعطف مهم في كتابة سلوى يبتعد عما ألفناه من عملها السابق الذي كان يتخذ من الواقع المعاصر (أو من الذات) مادة أساسية تدعم المنظور (الواقعي) الذي تنتمي إليه كل أعمالها الروائية والقصصية تقريبا. هذا المنظور لا ينتفي هنا بل يمتد ويتعمق، ولكن من خلال مادة مختلفة مستمدة من تاريخ مصر في لحظة خطيرة من حياتها، لحظة تعريبها، والقضاء على مقاومتها للفتح (أو الغزو) العربي. وهذه مادة في غاية الأهمية والثراء والخطورة أيضا، لأنها تساعد منظور سلوى الواقعي على أن يصبح مشروعا. يتبلور همه في البحث عن خصائص الشخصية المصرية العميقة، التي نشعر جميعا (كما تعلن روايات سلوى السابقة وغيرها من الروايات والنصوص المعاصرة) أنها مهددة على نحو بالغ العنف بالاندثار والضياع.

هل نغامر بالقول بأن سلوى بكر حينما تعود إلى تلك الفترة لتصور صراعاتها، فإنها تعلن انتماءها لوجهة النظر التي ترى أن دخول العرب إلى مصر هو الذي أدى إلى فقدانها لهويتها وساهم في الوصول إلى ما نحن فيه الآن؟

يمكن للبعض ممن يقرأ الرواية بتعجل، أن يغامر بهذا القول. لكن القراءة المتعمقة للرواية، تصل ـ ـ في الحقيقة ـ ـ إلى نتائج مغايرة، تكاد تكون عكس ذلك.

تقوم الرواية على رحلة ذات سياق ظاهر هو الذي يشكل أحداث الرواية، ولكن بعدها الداخلي أكثر أهمية لأنه هو الذي يشكل الدلالة الأعمق للرواية.

السياق الظاهر للرحلة هو حركة الشماس "ثاونا"، برفقة "بدير" الخادم الكنسي من بيعة قصر الشمس بمصر العتيقة إلى الأراضي الموحلة حاملاً رسالة إلى البشموري الثائر ضد ظلم الحكام المسلمين "مينا بن بقيرة"، وهى الثورة التي لم تقتصر على الأقباط فقط، بل انضم إليها مسلمون فقراء كثيرون ممن يعانون من نفس الظلم.

ليس في هذه الرحلة أحداث (روائية) كبيرة، فكلها كانت متوقعة منذ البداية، طالما أن البلاد في حالة اضطراب وقلق، فمن الطبيعي أن يلقى ثاونا وبدير مصاعب في الوصول إلى شمال الدلتا ومقابلة البشمورى وتسليمه الرسالة التي ينصحه فيها الأب يوساب بعدم مقاومة الحكام، ثم رفض الثائر لهذه النصيحة وإصراره على المقاومة حتى آخر نفس وانتهاء الثورة واختفاء ثاونا، ووقوع بدير في الأسر، وترحيله مع بقية الأسرى إلى بغداد.

غير أننا أثناء هذه الرحلة نقوم برحلة رأسية في عمق الحياة المصرية والأراضي المصرية والذات المصرية متمثلة في عدد من الشخصيات الحية وأهمها ثاونا وبدير بالإضافة إلى النساء والرجال الذين يصادفاهم أثناء الرحلة، والشخصيات الميتة وأهمها شخصيتا دلوكة محبوبة ثاونا، وأمونة محبوبة بدير.

خلال هذه الرحلة نتعرف على المدن والقرى والحقول والترع والنباتات والعادات والتقاليد واللغات والعقائد المتصارعة المتنازعة والأواني وأنواع الأدوية والأمراض المنتشرة والملابس المتعددة، والمصالح المتنازعة والأساطير العامة والشخصية. وهنا بالذات نصل إلى عمق الرواية.

فالأساطير العامة وأساطير الشخصيات الخاصة، وبالذات شخصية ثاونا، هي التي تصل بنا إلى عمق هذه الرحلة الثانية الرأسية. أي الرحلة إلى عمق الشخصية المصرية المتمثلة في ثاونا بالتحديد، والذي لا نتعرف عليه كاملاً إلا مع انتهاء الرواية تماما. وربما يبقى لديه ما لم نعرفه بعد، إذا اعتبرنا أن هذه الرواية، ليست سوى جزء أول من رواية روايات كما تعلن الكاتبة في العنوان وفي نهاية الرواية.

ورغم أن بدير هو أعلى الأصوات في الرواية باعتباره الراوي، وباعتباره بشموريا فر من بلاده بعد فجيعة انتحار محبوبته أمونة وظل ضائعا، جسديا وعقائديا حتى وصل إلى الدير (والإيمان)، وهو في هذا يتشابه أيضا مع ثاونا الذي فقد محبوبته دلوكة التي تكاد تكون إحدى الكاهنات الفرعونيات بعد أن قتلها المؤمنون الأقباط وظل ضائعا حتى اهتدى إلى الدير هو الآخر.

أقول إنه رغم هذه الأهمية المعطاة لبدير في الرواية، إلا أن البطل الحقيقي هو ثاونا الذي نتعرف على أسطورته الشخصية المركبة عبر الرحلة، سواء على لسان الراوي، أو على لسانه هو شخصيا ، أثناء الليلة التي لدغه فيها الحنش وأخذ يهذي معترفًا بمركب التراكمات العقائدية والعاطفية التي يحملها بداخله منذ انتمائه المدله لدلوكة ومذهبها، حتى انتمائه الراهن إلى الكنيسة القبطية اليعقوبية.

وحين نكتشف هذا التاريخ نستطيع أن نستعيد مجمل معارفه التي يبثها عبر الرواية ومسالكه مع البشر والأشياء والأحجار، ونتعرف -من ثم - على شخصية مصرية حقيقية تستطيع أن تجمع في إهابها مجمل ما مرت به من تاريخ، وقادرة على أن تزيل التناقضات بين المراحل المتعاقبة من هذا التاريخ العقائدي والنفسي والروحي. ورغم انتماء ثاونا المعلن إلى اليعقوبية، ومشاركته في الصراع مع الملكانيين بكلامه المعلن لبدير وبقبوله للقيام بتوصيل الرسالة إلى البشموري، إلا أنه في الحقيقة متسامح مع هؤلاء الملكانيين، بل ومع العقائد الفرعونية التي يحملها بداخله بعمق، وأيضا مع المسلمين. ويرى - أساسا- أن المشكلة هي في السلطات

الحاكمة، سواء كانت مسلمة أو مسيحية. يقول ثاونا لبدير موضحا جذر المشكلة التي دفعت الأب يوساب لنصيحة البشمورى بالتسليم قائلاً: "...أبونا يوساب عينه أولاً وأخيرا على بيعتنا اليعقوبية وممتلكاتها وثرواتها، وحربه أولاً وأخيرا ضد الملكانيين الهراطقة، وهو يتمنى الوقت الذي يجئ فينقطع دابرهم من البلاد. فانتشار الإسلام في القرى والكفور لا يقلقه. هو حريص علـى ربـط الود مع المسلمين جميعا وخاصة الولاة والأمراء، حتى يقوونه في حربه ضـد هـذه الكنيـسة الملكانية، التي إن سادت في البلاد، فربما عاد الروم إليها وسادوا مرة أخرى مثلما كـانوا فـي الماضي. آه يا بدير، فليرحمنا الرب برحمته. إن بلادنا مسكينة يا بدير، مبتلية دوما، تخرج من نقرة فتقع في حفرة. ربما كانت مأساتنا تكمن في أننا نتخذ جل معاشنا من الزرع والفلاحة، ولا نعرف حيلة غير الأرض والطين، فنلتصق بها نروم السلام والدعة ونكـره الاشـتغال بـأمور الحرب.

كان يقول ذلك وهو متألم جدا، فتذكرت ما قاله في هذيانه وهو محموم "البلاد تقاسى الألم، الآلهة هجرت الأرض، وذهبت إلى السماء، العوز والإملاق في كل مكان يا يسوع المخاص، يا مريم البتول" (الرواية ص ٩٤-٩٥).

ليس الصراع إذن في منظور ثاونا / الكاتبة العميق- صراعا عقائديا- بل هـو صـراع سلطات ومصالح اقتصادية وسياسية، وربما اشتبه ببعد وطني يلوح في الأفق البعيد، يدعم هـذا المنظور الإشارات المتعددة إلى انضمام عدد كبير من المسلمين إلى ثورة البشمورى، وخـروج طوائف كثيرة من المسلمين على الحكم العباسي في ذلك الوقت، سواء كانوا علويين أو قرامطـة (الرواية ص ١٤٩) فإذا تجاوزنا هذا البعد العقائدي المركب في شخصية ثاونا، وعـدنا إلـى معارفه وسلوكياته، أدركنا إلى أي مدى كان عمق معاناته التي أشار إليهـا بـدير فـي الـنص السابق، وهى معاناة نابعة من انتماء عميق إلى هذا الشعب منذ أقدم عصوره. ولنأخـذ معارفـه الطبية الدقيقة، ومنها مثلاً دواء العيون. يقول للمرأة العجوز التي التقيا بها أثناء الرحلة:

"لا..لا.. محلول الشب لا يكفي وحده يا أمي لعتامة العين، بل عليك بالعصارة الطرية من الجميز. ثم إنه يتوجب عليك بين الحين والحين، خصوصا في شهور الله الحارة، أن تقطري في عينيك مزيجا من الخروع والزاج الأزرق وزيت الفجل وبعضا يسيرا من القلافونيـة"(الروايـة ص١٠٠ -١٠١).

ومن المهم هنا أن نشير إلى أن هذه التركيبة، هي التي كان المصريون القدماء يصنعون منها الكحل وأنها - هي نفسها، التي ما يزال يصنع منها زيت القنديل الذي يستشفي به الناس في ضريح الإمام الشافعي، والذي نقله يحيى حقي إلى ضريح أم هاشم مقيما بينـه وبـين الطـب الحديث صراعا يؤدى إلى عمى فتاته، ولا تشفي إلا حينما تعالج بالطب الحديث مع إيهامها بأنها تعالج بزيت القنديل، دون أن ينتبه- يحيى حقي- وجيله - إلى الإمكانيات الطبية الفعلية الكامنة

في هذه الأسطورة، التي إذا حاولنا فك عناصرها وإعادة صياغتها على نحـو علمـي، فربمـا اكتشفنا بالفعل قيمتها الطبية في علاج العيون، كما في أمراض أخرى كثيرة.

يتواصل ثاونا أيضا مع الرموز الفرعونية المنتشرة أثناء الرحلة كما فعـل مـع التمثـال الحجري الذي يرمز إلى الكا ص٦٦،ومع المصطلحات المصرية القديمة ص٨٧ كما يتواصـل مع البرابى، التي يرى أنها أصل كل الكنائس والمساجد (على مستوى العمـارة علـى الأقـل). يقول:

"إن عمارة بيع القبط، وعمارة مساجد المسلمين، ما كان لها أن تكون على ما هي عليه من العظمة والجلال، لولا هذه البرابى يا بدير، لأن العمد العظام، والأحجار الجيدة مـن الجرانيـت والبازلت وخلافه، والتي شيدت بها البيع والمساجد، إنما جيء بها من عمـارة هـذه البرابـى، وخصوصا برابى منف وعين شمس وأتريب... إلخ" ص٥٨ .

ويواصل ثاونا عبر عدة صفحات قبل ذلك الموضع وبعده وصف البربة وصفًا دقيقًا على المستوى المعماري والتاريخي، مما يشير إلى انتماء عميق إليها، وهو انتماء يدعم هـذا الـولاء الممتد عمقًا إلى العقيدة الفرعونية. ولذلك فإنه أمر شديد الأهمية أن يكون الاحتمال الأقوى لنهاية ثاونا في هذه الرواية، هو اللجوء إلى بربة هبيب (حسب ما رأى بدير في حلمه ص١٥٣) مثلما فعل أسلافه حين هربوا إلى البربة من العدوان.

في الوقت الذي يرحل فيه بدير إلى بغداد، وتنتهي ثورة البشمورى، يلجأ ثاونا إلى وطنـه الدائم وجذره البربة منتظرا الزمن القادم، ونحن ننتظر معه، ماذا ستفعل به سـلوى بكـر فـي أجزائها القادمة من الرواية، بالغة الأهمية على المستويين الفني والفكري.

على المستوى الفني، نجحت سلوى بكر في أن تخلق عملاً روائيا قويا ومتماسـكًا عبـر شخصيات حية ثرية إنسانية تعيش صراعاتها بعمق، وحبكة محكمة نامية، ولم تقع في التأريخية الساذجة، رغم كثرة المعلومات "التاريخية" واللغوية والاجتماعية التي أوردتها عن تلك الفتـرة. فهذه المعلومات في حد ذاتها كانت مهمة وضرورية لفهم الشخصيات، ولفهم اللحظة التاريخيـة الخطيرة ومن هنا تأتى الأهمية الفكرية للرواية، ليس فقط بفـضل المعلومـات، وإنمـا بـسبب المشروع المهم: مشروع البحث عن هوية يبدو أننا بسبيلنا إلى فقدانها، لأننا لا نعرفها جيدا، ولا نعرف كيف ندافع عنها وننميها، تحت قهر المصالح والقوى.

هذه رواية تثير أملاً جديدا في إمكانية المواجهة.

*** فتحي إمبابي :**

عرس المؤسسة الدامي

يفزع القارئ حقًا عند قراءة الصفحات الأولي من العرس، الجزء الأول من رواية فتحـي إمبابي (المؤسسة).

وتبدو كلمة الفزع هنا ذات مدلولات متعددة، نقصدها، ليس من بينها الفزع من مـستوي العمل الفني، فالرواية عمل فني ناضج بلا شك تتوفر له مقومات النجاح، وتبشر بروائي كبيـر. وقد يكون أثر الفزع الذي يتركه فينا العمل، أثرا مطلوبا، و رد فعل جيد لما يقدمه الكاتب عـن عالمنا العربي (الرائع)، وخاصة من يملكون مقدرات الأمور فيه الآن.

الرواية تقدم لنا شريحة طبقية محددة بإحكام، أسرة ليبية تنتقل من رعي الغـنم والتجـارة الصغيرة، إلى أصحاب أكبر مؤسسة مقاولات في شرقي ليبيا، بفضل دهاء أكبر أبنائها والـذي أصبح صاحب المؤسسة (عمر بوزوي) يعمل فيها عدد من أتباعه ثم عدد آخر من (النازرجية) العرب: المصريون، والسوريون،والفلسطينيون الذين دفعتهم ظروفهم الاقتصادية الـسيئة إلـى الهجرة إلى بلاد النفط حبا في مال النفط. ومن خلال هذه المؤسسة باعتبارها مؤسسة وعـاملين تتكشف لنا طبيعة العلاقات الاجتماعية التي تحكم حياة هذه الشريحة في المجتمعات العربية. ولا يستطيع الإنسان أن يصور بدقة مدي البشاعة التي تغلف هذه العلاقات.

فالرواية جميعها (٣٣٣ صفحة) عرض وافٍ لهذه البشاعة في كافة العلاقات الاقتـصادية والاجتماعية والإنسانية أيضا.

الصراع الأساسي في هذه الرواية ليس صراعا بين أشخاص أو قوى اجتماعيـة ولكنـه صراع بين قوى الإنتاج وعلاقات الإنتاج. استطاع عمر بوزوي أن يستلب جزءا كبيـرا مـن أمواله من حميه، وأن يستكمل هذه الأموال عبر علاقات مـصلحية مـع الـسلطات ،المحليـة (الجيش،و البوليس،و الأمن،و العائلات .. إلخ) رغم قيام الثورة ورفع الـشعارات الاشـتراكية والتي لا يبدو لها أي أثر في الرواية، وربما كانت قادرة لو بدت علي إضفاء طابع أكثر تعقيـدا علي حركة الصراع في الرواية.

المؤسسة البرجوازية هذه تدار بواسطة مجموعة العلاقات والقوانين القبلية التـي فقـدت اتساقها تحت وطأة الأموال، لتعيش في تناقض وصراع دائمين مع مجموعة القيم الجديدة التـي يفرضها عليها كونها مؤسسة برجوازية ينبغي أن تدار حسب قوانين المجتمع البرجـوازي، وإلا فقدت كونها مؤسسة حقيقية. وهذه هي الحال التي تنتهي إليها الرواية في الفصل الرابع عشر.

علي المستوي الاقتصادي تدار المؤسسة بقانون الغش والتزييف والسرقة ،وعلي المستوي الإداري، يحكم قانون أصحاب الثقة في بدائيته الشديدة، ضاربا بالكفاءات عرض الحائط، وعلي

المستوي الإنساني تدار المؤسسة بقانون التوحش الذي يشك الإنسان كثيرا في أن المجتمع القبلي مازال يمارسه إن الحاجة الحيوانية ترضي هنا بأي وسيلة وبكل وسيلة، دون أن يحكـم الأمـر قانون إلا هذا القانون (الوحش)

ولنا أن نتوقع كل علاقات الشذوذ الجنسي والنفسي، والاغتراب الإنساني. ومن الواضـح أن هذه هي العلاقات السائدة في هذه الشريحة في المجتمع الليبي بلا أي اسـتثناء، وفـي هـذه الشرائح العربية،(وإن كانت ببعض الأزياء المفارقة لمظهر الوحشية السابق. وهذا يزيد الأمـر تعقيدا. بحيث لا تجد (مريم) السورية إلا العودة إلى المؤسسة تحقيقًا لاتساقها الـداخلي، رغـم التناقض الثانوي بينهما مما يكشف عن إيمان الكاتب العميق بأن البرجوازيات العربية جميعهـا، بدءا من أكثرها تخلفًا وانتهاء بأكثرها تقدما، لم تتجاوز بعد ـ ـ في النهاية ـ ـ هذا المـستوي النهائي من الانحلال علي كافة المستويات)

إن الكاتب يستعرض هذه الأوضاع بروية وهدوء شديدين، محكما الحصار حـول دائـرة الليلة التي اختارها لتكون زمنا لروايته، ليلة عرس ناصر أخو عمر بوزوي، ولكن لأن العـرس ـ في مثل هذا المجتمع ـ يصبح عرس عمر بوزوي ومؤسسته، فإن الرواية تنطلق من بؤرتها (ليلة العرس ومظاهره المختلفة) إلى استعراض كافة أعراض المؤسسة متتبعـا حيـاة أفرادهـا (معظمهم) و أسرهم وعلاقاتهم حتى وإن لم تكن داخل المجتمع الليبي. وعلي هذا فـإن إحكـام دائرة الرواية حول العرس ينفك أحيانًا، وخاصة في الجزء قبل الأخير، حيث ننتقل إلى سوريا، ومعها إلى مشكلات الحركة الثورية العربية ومأزق النظام السوري. والفلسطينيين.و الاستعراض الذي يتم طوال الرواية يتم ـ كما قلنا ـ علي نحو هادئ وبسيط، دون أن يوقـع نفـسه فـي القفزات عالية الصوت إلا في بعض الأحيان (مثل تبرير سقوط فاطمة المصرية) أو البعيدة عن تسلسل الحدث وغير الخادمة له (إلا في مشهد وحيد أقحمت فيه مريم دون أي مبرر مقبول فـي حلقة نقاش سياسي بين مصطفي ورفاقه)

ولكن العرض جاء ـ مع ذلك ـ أقرب إلى العرض الأفقي الذي لا يغوص كثيـرا فيمـا وراء المظاهر التي يرقبها.ولا يتمعن فيما يمكن أن يدور داخل نفوس هؤلاء البشر، مما أوحـي في كثير من الأحيان بأحادية نظر الكاتب، وهو الأمر الذي نظن أنه حكم حركته في الروايـة. ولو أن الكاتب استطاع أن يقدم لنا الشخصيات الليبية الرئيسية بمثل ما قدم لنا شخصية مـريم، لكان الأمر مختلفًا إلى حد كبير بالنسبة لطبيعة الرواية وخاتمتها.

إن مريم ـ كما سبق القول ـ برجوازية تنتمي إلى النظام الحاكم في دمشق، ومن ثم فإنها لا تتناقض تناقضا جذريا مع مؤسسة عمر بوزوي التي تمثل شريحة علي صلة وثيقة بالنظـام الحاكم في ليبيا. غير أن علاقات المؤسسة وما يسودها من فساد كان أكبر من أن تحتمله هـي، وخاصة أنها لم تكن ترى جيدا عمق الفساد الذي يسود شريحتها الطبقية في سوريا، وربمـا لأن

الفساد في سوريا يتخذ ثوبا أكثر مداراة وخفاء و(تحضرا)، هذا بالإضافة إلى أن لـديها بعـض الكبرياء البرجوازي الذي لا يعترف به الكاتب إطلاقًا، والذي نظن أن البرجوازيات العربية لـم تفقده تماما بعد.

لقد أفلح الكاتب إلى درجة كبيرة في تصوير هذا النموذج الإنساني (طالمـا كانـت فـي ليبيا،أما حين انتقلت إلى سوريا فقد انقلبت إلى مومس هي الأخرى بسبب شبقها الجنسي اللافت، وفقدت الكثير من عناصر إنسانيتها التي تبدت لنا وهي في ليبيا) . لقـد كانـت حركـة هـذه الشخصية ومعاناتها باعثًا لنا على إدراك أغوارها وعلي فهمها فهما موضوعيا حقيقيا، كما كانت تمهيدا (علميا) لتحولها الأخير الذي حسم ترددها في نهاية الرواية ضد كل هذا الفساد سواء فـي ليبيا أو في سوريا.

لقد كانت لدى الكاتب مجموعة من الشخصيات الليبية القادرة على أن تعطيه نماذج إنسانية أخرى، كان يمكن لها أن تخلق الوضع الإنساني الصحيح في مثل هذا المجتمع.

إن الإنسان لا يتصور أن (حميدة) أو (ناصر) أو (ونيس) أو حتى (دريـة) شخـصيات جوفاء كما قدمها لنا الكاتب ، إنهم شخصيات متعلمة، مستبدة، يشارك بعـضهم فـي النـضال المتاح، ويرفضون كثيرا من القيم التي تحيط بهم، والتي كانوا قادرين علي فتح ثغرة فيها لو لـم يحكم الكاتب هذا الحصار اللاإنساني على هذه المؤسسة المحكوم عليها مـسبقًا ومنـذ البدايـة بالدمار.

نحن طبعا لا نأمل أن تعيش هذه المؤسسة وتزدهر فهلاكها أمر مؤكد، وإن كان الكاتب لم يهدمها تماما في روايته، بل أوحي باستمرارها (إذ يزعق عمر فـي نهايـة الروايـة مطالبـا باسترجاع المهر والهدايا التي أهداها لأهل درية، وأيضا بتعويضه عن الخسائر التـي ألحقتهـا بممتلكاته حين أشعلت النار بنفسها)

فإنه قد قرر في الفصل الرابع عشر أن حساب عمر في البنك قد صار علي الخط الأحمر، وأن أعمال السرقة والنهب مستمرة وأن المؤسسة قد أصبحت خرابا.

مع ذلك يمكننا أن نتوقع مدة أطول من الزمن في حياة المؤسسة عبر سرقات وعلاقـات بالسلطة يمكن أن تغطي إفلاسها، كما أعلن مرة مسئول كبير في الجيش الليبي في الرواية. من الواضح إذن أن المؤسسة مازالت قوية، رغم كل هذا الانحلال. ويعجب المرء إذن كيف استطاع النظام الليبي أن يثور ضد الملك، وأن يطرد القواعـد الأمريكيـة، وأن يهـدم النظـام القـديم ومؤسساته، بل يقلب ليبيا رأسا علي عقب علي حد قول (ونيس) في الرواية، علـى أي قـوى يعتمد هذا النظام إذن؟ هل على العمال والفلاحين أم الجيش؟!

إن القارئ يستطيع - رغم ذعره - أن يصدق ما قاله الكاتب عن هذا المجتمع، من حيث الفساد والانحلال، ولكنه لا يستطيع أن يقتنع بأن كل هذا يتم بلا رد فعل، لا يمكن له أن يقتنع بأن المظلومين في هذا المجتمع لا يبدون أي تأفف، لا يدري الإنسان كيف ظلت (ثريا) على هذا الوضع المهين مع زوجها وبين أهلها، ولا يتصور أن حميدة و ونيس لا يفعلون شيئًا إزاء التملك المطلق الذي يسيطر به عمر عليهم، ناهيك عن العرب الآخرين.

إن الكاتب بدلاً من أن يغوص جيدا في أعماق الإنسان الكامن في هؤلاء البشر يصب عليهم لعناته القدرية ويقضي عليهم، حتى دون أن يفعلوا شيئًا (هل ربما لأنهم لم يفعلوا شيئًا؟).

كنت أتمني أن يتعمق الكاتب حقًا في عالمه، ويقدمه لنا عالما حقيقيا، عالما إنسانيا، بتناقضاته، لا عالما ذا وجه واحد، وجه شرير شرا مطلقًا، ليس فيه خير أو حتى إمكانية خير مستقبلية.

إنني أدعو الكاتب لأن يخرج لنا من روايته شخصية نسائية واحدة ليست داعرة أو شاذة، وشخصية رجالية واحدة ليست شاذة جنسيا أو قوادة أو غشاشة أو سارقة.

إن هذا الإحصاء لا يقتصر فقط علي شخصيات المؤسسة ،بل يتعداها إلى الشخصيات الأخرى. إن الشخصية الوحيدة التي تستحق أن يقال إنها شخصية روائية، بعيدا عن أفراد المؤسسة، هي شخصية مصطفي، الشيوعي الثائر، الذي ملأت كلماته صفحات من الرواية عن مهام المناضل، ومهام المرحلة، ووضع النظام السوري.

إنني أدعو الكاتب إلى أن يفسر لي مغزى حركته الأخيرة في الرواية، حين قبل الزواج من مريم، رغم رفضه السابق لها، وهي هي لم تتغير، بل زادت سوءا بعد أن طعنها عمر بوزوي مباشرة في شرفها (وهو الشيء الوحيد الذي كان باقيا لها)، ورغم علمه أنها من أعدائه الطبقيين الذين يكرهون أفكاره. وأيضا - في النهاية - لا تصلح زوجة له... إلخ. أدعو المؤلف إلى أن يبرر لنا لماذا أدان - دون مبرر - هذه الشخصية التي تمتعت بقدر واضح من الاتساق مع النفس طوال وجودها بوصفها شخصية روائية، وإن كان حديثها السياسي يبدو خارجا عن السياق، إلا أنه يعكس واحدة من أهم خصائص الشخصية.

إن الرواية استطاعت دون شك أن تقدم لنا عالما حيا، ولكن حياته كانت محكومة برؤية الكاتب لكيفية حياة البشر، وهي رؤية تقتصر - في معظم الأحيان - علي جانب واحد، هو الجانب الذي يبدو للمراقب من الخارج، وهو أمر ينبغي أن يتجاوزه الكاتب ذو الرؤية الشمولية الواعية بتناقضات البشر، ومصائر الأمور في داخلهم وفي خارجهم. وهذه الرؤية هي التي حكمت علي هذا العالم بأنه صائر إلى الهلاك المؤكد ،دون أن يكون له بديل أو حتى نواة بديل.

ومع كل ذلك فإن ثراء الرواية يستدعي تناول الكثير من جوانبها المتعددة، وهو أمر ليس متاحا لنا في حدود هذه القراءة المتعجلة، وأرجو أن نستكمله في حلقات أخري.

ملحوظة أخيرة أهمس بها إلى الصديق فتحي،حذار من الأخطاء اللغوية التي لم يخل منها سطر (تقريبا) في الرواية.

وأخيرا فإنني أحيى هذا العمل الجيد لا من أجل قيمته الفنية فقط، بل من أجـل مغامرتـه المفرحة بإصدارها علي نفقته الخاصة، عبر مطبوعاتنا الفقيرة وهو إنجاز حقيقي يضاف إليهـا ،ويوضح الدور الذي تقوم به، وما تعد به من إمكانيات في المستقبل.

*** سهام بيومي :**

هذه الأمواج التي تمحو خرائطنا

بين صدور رواية سهام بيومي الأولي" خرائط للموج "وانتحار أروي صالح وشائج قوية، تجعل من الرواية إجابة كافية للسؤال عن سر هذا الانتحار، أكثر من كتاب أروي " المبتسرون " نفسه. ولعل نهاية الرواية بالبطلة تقف في ميدان التحرير عارية بعد أن خلعت عن جسمها كل طبقات الخرائط التي حفظتها عن ظهر قلب طوال الرواية، بحيث تغلغلت في خلايا الدم، لعل هذه النهاية لا تختلف كثيرا عن الانتحار. الاختلاف فقط أن تلك بنت الخيال وهذا حقيقة حدثت. ومع أن نهاية الرواية كانت حيلة فنية جميلة ومفاجئة لأول وهلة إلى حد ما، إلا أن المتأمل في حركة الرواية يجد أنها نهاية طبيعية ومتوقعة تماما، لتلك الأحداث التي تمر بها خرائط الروح والجسد لجيل كامل من الذين حلموا بخرائطهم الخاصة، وعذبتهم خرائط أخري، بعضها عشقوه والبعض الآخر عاداهم وعادوه وحاولوا مقاومته دون جدوى.

منذ بداية الرواية ، نحن إزاء غرام خاص بخرائط المدن وجغرافيتها،خرائطها المصورة أو المتصورة، وحقيقة هذه الخرائط في الأحياء القاهرية القديمة والجديدة ،المستقرة والعشوائية ونفس الأمر في مدن أخري تبرز من بينها بور سعيد ،مدينة الكاتبة، في مقابل الجغرافيا التي شهدت نزهات المحبين وهروب الطلاب في مظاهرة ٧١، هناك دائما الحلم بخرائط خاصة أهمها خريطة البيت الذي تمنت البطلة وحبيبها يوسف أن يبنياه ويعيشا فيه. وهذا الحلم الخاص يتبدد رويدا رويدا، وخاصة مع هيمنة خريطة جديدة هي خريطة الزاوية الحمراء التي عمل عليها أبطال الرواية منذ كانوا طلابا في كلية الهندسة، فهما لبنيتها المعمارية وتركيبها الاجتماعى، تمهيدا لإعداد مشروع معماري مغاير يوم علي الانطلاق في التطوير المعماري من الواقع القائم معماريا واجتماعيًا وفكريا

إن بروز خريطة الزاوية الحمراء إلى الحد الذي وصلت فيه إلى حد "الفتنة الطائفية"الكبرى سنة ١٩٨١، يعني بوضوح كل الفساد السياسي والاجتماعي والإداري الذي نخر في جسد المجتمع المصري منذ أوائل السبعينيات حتى الآن. ومع الهيمنة الفادحة لهذا الفساد،لم يكن جيل الرواية قادرا علي استمرار المقاومة، وأخذ أفراده ينهارون واحدا وراء الآخر في مشاريع الهيمنة الأجنبية الأمريكية التي تشارك فيها إسرائيل، باسم مشروعات البحث العلمي، أو في إطار مؤسسات تكاد تكون استخبارية تحت مسمي المساعدة الاجتماعية في الأحياء الفقيرة وغيرها ،أو في الخضوع لمقتضيات النفط وسياسته، الذي وصل إلى حد تفكير يوسف في أن يبني خريطته الخاصة مع البطلة في صحراء إحدى مدن الخليج.

وتبقي البطلة النموذج الوحيد الذي لا يسقط، وبرغم أنها لا تفعل أشياء ذات أهمية بالمعني المباشر، لكنها ترفض باستمرار المشاركة في كل الأوهام المربحة التي يندمج فيهـا زملاؤهـا وأصدقاؤها وحتى حبيبها، وفي المقابل تحاول أن تستعيد خريطتها الخاصة من خـلال إحيـاء مشروعها القديم عن الزاوية الحمراء بعد الأحداث، فتذهب إلى الحي وتقابل البـشر وتعـرض مدي معاناتهم في الحياة، وتلتقي بالمسئولين الذين يرفضون التعاون معها حتى بإعطاء البيانات، بل يبلغون عنها الأمن الذي يستدعيها للتحذير،ثم تحال في عملها إلى التحقيـق، وتوقـف عـن العمل. أثناء كل ذلك تشعر بالمراقبة، وأن شخصا ما يراقبها، وفي حيلة فنية بارعة تكتشف أنـه يوسف أو يكاد أن يكون هو، وفي هذه اللحظة فقط نعرف لماذا كان الانفصال بينها وبينه، الذي لا نعرف كيف ولماذا تم ،ضروريا، وفي هذه اللحظة أيضا، ورغم الكلام الودود الذي توجهـه هي إليه، نجد أنفسنا مدفوعين نحو النهاية التي أشرنا إليها في بداية المقال.

لقد أدهشتني هذه الرواية بعمقها ولغتها الفنية الدقيقة والناضجة، ووعيها الـشديد بأزمـة واقعنا وجيلنا، ومجهودها الكبير في الغوص في خرائطها المتعددة الطبقات، والتي للأسف تكـاد تمحي، لأنها خرائط للموج.

*** أحمد زغلول الشيطى:**

ورود سامة لصقر

مع بدايات عقد الستينيات أخذت حركة جديدة في القص المصري تبدي تمايزا واضحا عن القص السائد وقتها والذي كان يميل إلى نمط الكتابة الواقعية، كان نموذجه الأعلى يوسف إدريس في القصة القصيرة، وعبد الرحمن الشرقاوي في الرواية. غير أن هذه الحركة الجديدة،. والتـي قدمت إنجازات مهمة في أسلوب القص ورؤية العالم، ركزت علي القصة القصيرة دون الرواية. ففي الوقت الذي امتلأت فيه الصحف والمجلات بمئات القصص القصيرة الجديدة والتي يكتبهـا شباب، وظهرت عشرات المجموعات القصصية خلال ذلك العقد (الـستينيات)، لـوحظ نـدرة الروايات، حيث يمكن حصر الروايات التي نشرت لأبناء هذا الجيل الجديد خلال العقد المـذكور في عدد أصابع اليد الواحدة.

وفيما بعد، حاولنا أن نفسر هذه الظاهرة التي حاول البعض وقتها تفـسيرها علىأسـاس الزعم بأن هؤلاء الكتاب الشبان لا يمتلكون " النفس الطويل " الذي يسمح لهم بكتابة الروايـة. كانت محاولتنا هي إدراك الخصائص الفارقة للنوع الأدبي المسمي بالقصة القصيرة عن النـوع الآخر المسمي بالرواية، وإدراك علاقة هذه الخصائص بالظروف الاجتماعيـة والنفـسية التـي توفرت في ذلك الوقت. وانطلقنا من أن العقد كان عقد أزمة ناتجة عن الالتباس الذي سببته فـي نفوس هذا الجيل المفارقة بين الشعار المعلن والتطبيق المنفذ، وهو التباس تبـدي فـي علاقـة الحب/الكره التي حملها أبناء الجيل لعبد الناصر ونظامه. ومثل هذه الأزمة/ الالتباس ربما كـان أصلح المواقف النفسية لكتابة القصة القصيرة، وخاصة بملامحها التي أعطاهـا إياهـا هـؤلاء الكتاب. في حين أن الرواية تحتاج إلى نوع من الامتداد أو الانفتاح الرؤيوي/ النفسي الذي يسمح للكاتب بأن يدرك صيرورة البشر والأشياء وحركتها المكتملة بغض النظر عن كيفية الاكتمـال، تقليديا كان (أي في إطار البناء الهرمي: البداية ــ الوسط النهاية) أو غيـر تقليـدي (الـسرد المتقطع إلى ما لا نهاية أو الشكل الدائري للبناء). ومثل هذا الانفتاح أو الامتداد لم يـتح لأبنـاء الجيل إلا بعد زوال الالتباس ومبرراته، وأصبح النظام السياسي ــ فـي الـسبعينيات أكثـر وضوحا في توجهاته، بحيث لم تعد علاقة الحب/ الكره هي السائدة، بل علاقة نفور يصل أحيانًا إلى حد العداء. ومنذ تلك اللحظة كثرت الروايات ــ الجديدة ــ بل زادت إلى حد كبير ــ فيما بعد، أي طوال عقد الثمانينيات.

ندرة الروايات:

وفي هذه الأثناء كان كتاب جدد ينبتون ثم يزدهرون مكررين نفس الظاهرة: تركيز واضح على القصة القصيرة ذات الملامح المختلفة أو المتميزة، وندرة واضحة أيضا في ميدان الرواية.

ولكن هذه الظاهرة التي انتهت بعد عقد واحد في الحالة الأولي، نراها تمتد إلى العقـدين ـ ـ ـ وربما زادت ـ ـ في حالتنا الثانية الراهنة.

ففي الوقت الذي ظهرت فيه مجموعات شبه متكاملة من كتّـاب القـصة القـصيرة فـي السبعينيات وفي الثمانينيات، وظهرت عشرات المجموعات القصصية، لا نجد سوى عدد محدود من الروايات، سواء في السبعينيات أو في الثمانينيات من إنتاج الكتّاب الجدد. فليس ـ ثم ـ ـ ـ سوي إبراهيم عبد المجيد وعبده جبير ومحمود الورداني والمنسي قنديل من السبعينيين، ولـيس ـ ـ ثم ـ ـ سوي فتحي إمبابي، ويوسف أبو رية وأحمد زغلول الشيطي من الثمانينيين (وهذا تصنيف أولي نأمل أن يدقق فيما بعد حين يتوالى الإنتاج).

وفي الوقت الذي حققت فيه القصة القصيرة عند هؤلاء الكتاب تميزا واضحا عن سابقيهم، لا نجد الروايات القليلة تحقق هذا التميز البارز اللهم إلا إبداعية كتّابها الفردية، دون خـصائص عامة مشتركة جديدة. وربما تكون قلة الروايات وعدم التواصل وقلة كتّاب الرواية وأزمة النشر هي أسباب عدم وضوح هذا التميز. وقد لا تكون الفترة ـ ـ متجادلة مع التكوين النفسي لهؤلاء الكتّاب ـ ـ ضنينة بالرواية. ولكن هذا الحكم مازال مبكرا، لا نستطيع أن نطرحه قبل أن نقـرأ إنتاجا أكثر لهؤلاء الكتاب الجدد أو غيرهم من مجايليهم. غير أن هذا لا يمنعنا من أن نحاول أن نتلمس بعض خصائص هذا الإنتاج الجديد، وإن حملناها علي الخـصوصية الفرديـة لـصاحب الإنتاج نفسه، أكثر من اعتبارها خصائص جيل من الكتاب. وسوف نقف هنا عند رواية واحـدة قصيرة هي رواية أحمد زغلول الشيطي " ورود سامة لصقر " التي كتبـت سـنة ١٩٨٦، و نشرت سنة ١٩٩٠.

***

ثلاثون صفحة من القطع المتوسط هي حجم الرواية، وهذه الصفحات مكرسة جميعها لتقدم حدثًا واحدا مفردا هو موت صقر عبد الواحد، الذي وقع مساء الثامن من أغسطس سـنة ١٩٨٤ أو صباح التاسع منه. في هذا الصباح فتحت أمه وأخته باب حجرته فوجدوه ميتًا " كـان أزرق وصلبا ورغوة تسيل من فمه، وفوق صدره باقة ورود، انطبقت عليها يداه.. وفوق المخدة أوراق متناثرة"ص ٦٠ كتب عليها " أن الحب مستحيل، وأنه متروك للأيدي الخشبية، متـروك لقنـاع الخزف والورود السامة " ص ٨٧.

تتكون الرواية من ست فقرات. فقرة البداية وفقرة النهاية تحكيان وقائع الموت وما قبلـه وما بعده عبر ضمير الراوي (الغائب). والفقرات الأربع الوسيطة تقدم الحدث وصـاحبه مـن خلال أربع وجهات نظر هي وجهات نظر الشخصيات الرئيسية في الرواية: يحيي خلف صديق صقر، وصقر نفسه ،ثم أخته تحية ،وأخيرا حبيبته ناهد (ولنا أن نذكر هنا أن الكاتب قد تجاهـل شخصية الأم ولم يعطها حق الكلام في فقرة مستقلة دون مبرر واضح!).

منذ بداية الرواية وحتى نهايتها، يظل موت صقر حدثًا ملغزا. هل مات ميتة طبيعية؟ هل انتحر؟ هل قتل؟ ومع ذلك فليس سوي يحيي الذي يثير هذه القضية. أحيانًا يعبر عـن يقينـه أن ناهد بدر هي قاتلته (ص ٦١) وأنه " لم ينتحر، صقر قتل في أغسطس.. و..أن قتلته جميعـا علي قيد الحياة. زاولوا قتله علي امتداد عمره الصغير، في بيتهم، في الورشة والجامع والشارع والجامعة" ص ٦٦ وأحيانًا يشك يحيي أن القتل كان متعمدا، وأن الورود التي وجدت بين يـدي صقر وهو ميت كانت مسمومة " لم يثر أي أحد شكًا حول طبيعة هذه الزهور، اللهم إلا صديقه يحيي خاف الذي أكد أول الأمر أن هذه الورود سامة، وأنها دست لصقر، و(لكن) يبدو أنه تنازل عن هذا الاعتقاد فيما بعد " (ص ٨٨ ،الفقرة الأخيرة).

بهذا التنازل ــ الذي يرد ذكره علي لسان الراوي ــ لم يعد هناك من يثير أي مشكلة حول كيفية موت صقر، أو يتهم أحدا بقتله فيزول هذا الاهتمام الذي شغل القارئ طوال الرواية، والذي قدمه الكاتب بذكاء ليجذب القارئ، دون أن يمالئه، فها هو في النهاية يعلن أن هذه ليـست هي المشكلة، والمشكلة شيء آخر. الرواية لا تكمن أهميتها في الحبكة والحدث، وإنما في شيء آخر. ما هو؟

المشكلة التي تعالجها الرواية بنجاح، وهذا هو مصدر أهميتهـا، هـي التكـوين النفـسي الاجتماعي الذي أدي بصقر إلى الموت، هذا التكوين الفريد والنمطي في آن واحد. وهذا التكوين يتشكل معنا خطوة خطوة منذ بداية الرواية وعبر أساليب فنية متعددة.

في البداية يمر الحنطور في المدينة يعلن علي الناس موت صقر " وكانـت الوجوه تطل من جانبي الحنطور، تتساءل عمن مات. وكان الرجل يذيع أسماء أقـارب صـقر ومهنهم. حسن محمود عبد الواحد جزمجي، شفيق عوض عبد الواحد نجار، مرزوق عوض عبد الواحد موظف بهيئة النقل العام. لواء شرطة متقاعد إبراهيم عمارة. انقبض قلب يحيي، صرخ..

- لواء؟.. مافيش في عيلة صقر ولا حتى صول.
- يا سيدي .. حد هيدور ورانا.. " ص ٦٠.

وفي الفترة التالية مباشرة حوار تليفوني نفهم منه أن ثمة علاقة بين هذا الجو الفقير وامرأة اسمها ناهد تقيم في مصيف " رأس البر " بما يوحي أنها ثرية. ولا يتركنا الكاتب كثيـرا فـي ظنوننا فيقدم لنا ناهد بتفصيل أكثر دلالة ودخولاً في الحدث، قبل أن تنتهي الفقـرة الأولـي: " كانت ناهد جاءت. وقف يحيي أمامها. نظرت إليه متوسلة. كان الشيخ يقرأ سورة الرحمن. كانت ترتدي طقما أسود أحدث موديل، ضيقًا ومشقوقًا من أسفل، وكان برفانها يفوح علي البعد، جذبها يحيي من ذراعها خلف الشادر، كان قلبه ارتج. لحظة فكر أن هذه البنت، القحبة بنـت القحبـة؟ هي قاتلة صقر، وأنها ما جاءت إلا لتعرض فستانها علي هؤلاء الغلابة لتنتـزع مـن عيـونهم المريضة الإعجاب" ص ٦١.

من هذه البداية التناقضية نفهم سر الأزمة الأساسية التي عاشها صقر عبد الواحد الفقيـر فقرا مدقعا والذي يصر علي ألا يحب إلا البرجوازيات كما يرد علي لسان يحيي فيما بعد. غير أن حبه هذا ينتهي دون أن يحياه، بل دون أن يحيا علي الإطلاق، هو الأمر الذي يلخصه صـقر نفسه بإيجاز في أول جملة من الفقرة الثانية: " قال صقر: إننا نبكي من الموت لأننا لم نحي كما ينبغي. أمه قالت لي: صقر مات لأن الدنيا لم تعجبه... الآن أتساءل: لماذا مات صقر؟ صقر لا يموت إلا إذا كان الموت هو الطريق الأوحد " ص ٦١.

هذا التناقص الطبقي هو أساس أزمة صقر، ولكنه ليس كل شيء بل إن كل شيء يبدأ بعد ذلك، لأن هذا التناقض الطبقي، لا يؤدي وحده إلى الموت، وإلا لمات يحيـي ولماتـت تحيـة. الكيفية التي يشعر بها صقر ويعيش هذا التناقض، هي السبب، وهي المهمة في الروايـة التـي تخلق شخصية متفردة ونمطية: شخصية صقر كما رآها من حوله وكما رآها هو نفسه.

يحيي خاف.. أول من تحدث عن صقر فهو أكثر الناس معرفة به. فـي المدرسـة، فـي الورشة، في الجامعة، في المسكن، في الحلم، في الإحساس بالظلم، وإن اختلفت طرقهمـا فـي الخروج من المأزق. صقر يموت ويحيي يحصل علي عقد عمل في قطر و يسافر. صقر متمرد منذ البداية يهرب من الورشة مرات ويذهب إلى رأس البر – – ويهرب من الغرفة التي يقيمـان فيها بدار السلام – – ويهرب من منزلهم بدمياط، ولكنه لا يفعل شيئا بهروبه، ويقول عنه يحيي " كان الليل إذ يتسرب إلى قلبه، يولد من جديد، صقر آخر، صقر حالم أو نبي. كنت معه، فـي ليله الطويل، من طفولتنا المطلة علي البحر والورش، إلى أرض حلمنا.

حملنا حقيبة واحدة بملابسنا وكتب الشعر، لأن صقر لا يعرف إلا أن يكون شاعرا أو سلة مهملات " .

ويحيي هو الذي ينقل إلينا معرفته بالهواجس التي كانت تراود صقر باستمرار:

" يوم ترك بيتهم دون أن يعلم أحد، وهرب في قطار إلى القاهرة، وعندما وصل القطـار إلى محطة المنصورة، أرعب صقر الضوء والزحمة والليل، شعر بصغر سنه في الليل الشاسع. نزل في المحطة. بدلاً من أن يعود إلى دمياط، عاد إلى رأس البر، ذلك الماخور الموسمي كمـا أسماه فيما بعد، وهناك قابلها، " ناهد بدر " بعد يومين من النوم في الجامع وفوق الرصيف.قال لي مرارا أن الرجل ظهر له لأول مرة في شارع جانبي علي النيل، رجل ذو قناع من الخزف، والبحر يزمجر، وعيناه زجاجيتان، والحائط خلفي، وجبل الملح يضغطني، وبيده الخشبية يحمـل باقة ورود غريبة، راح يقدمها له، بعد الذبح، بعد أن امتدت ذراع مشوية بالشمس، لا لتقبـل.. ولا لتحتضن. امتدت ذراع بلون الرنجة. جزت رقبتي. " ص ٦٦.

وفيما بعد، وفي الفقرة الثالثة، يحدثنا صقر بتفصيل أكثر عن هذا الحلم الكابوسي المقترن طوال الوقت بتعرفه علي ناهد بدر وعلي علاقته كما يقـول: " أتيـت لأرى البحـر.. أغيـر

حياتي.. كأنني كنت أبحث عنك.. كنت مختفية خلف الستائر في الفيلات القائمة علي رصيف الزهور، ألم تري رجلاً اسمه صقر في حلمك، إنني صقر.. من المدينة القريبة المطلة علي البحر، أكتب الشعر. رأيتك تشترين عطورا باريسية من المحل الذي أعمل به، ذوقك رائع، يومها، رأيت ذراعا مشويا بالشمس يرتفع، هو ذراعك، وبدلاً من تعانق، برزت سكين في قبضة اليد، وأنا مستسلم،حززت النصل علي رقبتي. أنجزت، سقطت رأسي، عيناي تجمدتا، كعيني سمكة في الثلج.. ورأيته أول مرة في الشارع المظلم علي النيل كان كيس الملح تضخم فوق كتفي. صار جبلاً. كنت أتساءل تحت مصابيح مطفأة، رأيته آتيا والبحر خلفه، وجهه قناع من خزف أصفر. يداه خشبيتان، بينهما باقة ورود غريبة. ورود متوحشة. كان الجدار خلفي والبحر رابض. وكيس الملح يتضخم. امتدت يداه الخشبيتان. ناداني باسمي.. خذ ورودك يا صقر.. كان جسمي يتداعى ورائحة زنخة تفوح من يديه قلت: لا. اقترب مني. ورود لك يا صقر لك وحدك. قلت لا. كان الجدار صلبا وكيس الملح جبلاً فوق كتفي.. صرخت لا .. لا.. ألقيت كيس الملح في وجهه: سمعت ضحكته.. ورودك يا صقر " ص ٧٢.

ويوضح صقر أيضا، في حديثه مع تحية في الفقرة الرابعة"أن كل الورود سامة.. وكل الحب مستحيل " فيتأكد هذا التلازم بين الحب المستحيل لناهد والمقتل. ولأن تحية لا تحتمل شخصيتها البسيطة الحلم الكابوسي، فإن حديث صقر الأخير إليها لا يحمل سوي الرموز. الوردة دائما ما ترد في حديثه وهو يحكي لها أن كل شيء قد انتهي. وهي لم تفهم أن علاقته بناهد قد انتهت أو أن ناهد قد أنهت علاقتها به بعد عشق مشبوب/مستحيل، كما أوضح حديث صقر، وكما يوضح حديث ناهد نفسها – – في الفقرة الخامسة – – بتفصيل أكثر منطقية.

في الوقت الذي يكمل فيه حديث تحية عبد الواحد صورة صقر كما يقدمها يحيي وصقر نفسه، مع لمسات خاصة بشخصية تحية الأخت التي تري فيه نموذج الرجل دون أن تعرف لماذا، نجد أن حديث ناهد بدر يقدم وجها آخر للصورة وإن لم يكن نقيضا. هنا تصور ناهد كم العذاب الذي كان يعانيه هذا البرجوازي الصغير الذي أحبها ولم تحبه، في الوقت الذي تعبر فيه عن شغفها به وبصفة خاصة بجسمه الطويل العريض. " سألت نفسي. هل أحب صقر؟ لا.لا أحب صقر ولا أكرهه. إذًا لماذا علاقتي به. لماذا دوراني المحموم حوله. كأنه إله وثني أعبده. إله ذو أرجل وأصابع وشعر. إن جسمي يتهاوى أمامه، يتهاوى وينفتح، دون خجل بل وبرغبة معلنة"ص ٨٥ .ولكن هذا الشغف انتهي حين غاب وذهبت تبحث عنه فوجدته صريع المرض " دفعت الباب بقدمي – – هربت من قبره.. كان صقر مات.. كان انتهي فوق سريره. .محموما أصفر يهذي.. صقر الذي أعرفه يدهس، ويدوس ويشعل الحرائق، يثير الفتن والاضطرابات أينما ارتحل، ويعتصر نهود البنات بأصابعه الصخرية لآخر قطرة. سألني: انتهي؟ قلت: نعم من قبل أن نبدأ. قال: يولد الإنسان ومعه أسباب موته.

قلت انتهي. كنا آخر مرة في ريش، يكاد يقبل قدمي والمصاصة التي يكرهها في فمي..لم يعد يكرهها، فقد كل أسلحته.. كل سحره سألني: انتهي؟ قلت: انتهي. جاءني عريس معيد ويعمل في شركة سياحة. رجل أعمال صغير قال: أريدك. قلت.. انتهي.. كان يبكي ويشعل الـسجائر. قال جئت لنصفي خلافاتنا. قال: أحبك يا ناهد. قلت: انتهي. كان صقر انتهي.. وكنت تحـررت منه.. خرجت من دواماته " ص ٨٦.

سرد تقليدي:

صوت ناهد هو الصوت الوحيد الصافي، أو لنقل الأحادي في الرواية، والكاتب يعتمد في رواية هذا الصوت علي الأسلوب التقليدي في القص: سرد يتخلله حوار، وهو سرد تقليدي أيضا في تتابعه الزمني. لا تقاطعات ولا تعاريج تنطلق ناهد بسيارتها ـ ـ مع أخيها ـ ـ وفي نيتهـا الذهاب إلى بيت صقر بعد موته بعشرة أيام، لكن رحلتها علي الطريق الزراعي تعيد إليها كـل علاقتها بصقر مرتبة كما حدثت ومن خلال استعراض هذه العلاقة تصل إلى قرار:

" كأنني كنت منومة كل هذا الوقت. قلت لسامي. سنرجع رأس البـر. أوقـف العربـة " ص٨٦.

ناهد إذن هي الشخصية الوحيدة التي تعرف ماذا تريد، وتحقق بالفعل ما تريد دون تعاريج أو منحنيات، ولذلك كان طبيعيا أن يقدمها الكاتب عبر هذا الأسلوب، في حين قدم الشخـصيات الثلاثة الأخرى بأسلوب قصصي مختلف تماما أكثر عمقًا وثـراء والتـواء فـي ذات الوقـت، مستخدما فيه مجموعة من وسائل التدخل بين السرد والحوار والمونولوج الداخلي عبر تقنية تيار الوعي أساسا. هنا نلاحظ أن صوت صقر كان أكثر الأصوات استخداما لهذه التقنية، يليه صوت يحيي وأخيرا صوت تحية. وهذا الترتيب يكشف بذاته مدي معرفة الكاتب العميقة بمستوي وعي كل من الشخصيات ففي الوقت الذي تتداخل فيه العوالم والأزمنة في ذهن شاعر يموت ـ ـ مثل صقر، نجد أن تداخل العوالم بالنسبة لتحية هو خارجي أكثر مما تحتمله درجة وعيها وثقافتهـا، وبينهما يقف يحيي الذي يحاول أن يدرك هذا التداخل بمنطقه هو المتزن والمنظم إلى حد ما.

كذلك نلاحظ أن مستويات التداخل اللغوي في ملفوظ هذه الشخصيات أعلي بكثيـر مـن المستوي اللغوي الأحادي البسيط الذي تتحدث به ناهد بدر.. فهذه الشخصيات الثلاث تستخدم لغة يتداخل فيها مستوي لغة المثقفين مع اللغة العادية. مع العامية المأثورة (كما في استخدام الأمثال الشعبية علي سبيل المثال) والعامية الدارجة.. إلخ.

ولاشك أن هذا التمايز الفني في تقديم ناهد من ناحية والفريق الآخر من ناحيـة، يعكـس موقف الكاتب في إدانة ناهد والتضامن مع فريق صقر. ومع إدراكنا أن الكاتب لـم يـستطع أن يغوص في شخصية ناهد بعمق مثلما فعل مع الآخرين، فجاءت شخصيتها مسطحة إلى حد كبير، فإننا ندرك؟ أيضا؟ أنه ربما كان هذا التقديم مقصودا لإحداث التوتر الأساسي في الرواية ولكشف

الأزمة الحقيقية فيها . ففي الوقت الذي يعاني فيه الفقراء صراعا داخليا رهيبا، ناتجا عن الحياة القاسية التي يعيشونها، نجد أن ناهد لا تعاني بنفس الدرجة من العمق، لأن أمورها واضحة وطريقها محدد سلفًا.. من أب مستشار وتاجر.. إلى معيد ويعمل بالسياحة.. وفي الوقت الذي تحقق فيه ناهد ما تريد عن اقتناع وصدق، يموت صقر، ويحيي يسافر في إعارة (هذا الذي كان نموذجا للنضال والصلابة)، ومن ثم تفقد تحية أملها في حبيبها (يحيي) الذي كان قد وعدها بأن يرتب معها أوراق صقر.. فتغلق الرواية بأنها قد " حفظت أوراق صقر في حقيبة وأغلقتها ودستها تحت السرير " ص ٨٨.

شكل جديد:

وهكذا.. في زمن تصبح فيه كل الأشياء ليست حقيقية. وكل الكائنات مسوخ.. زمن تكون فيه كل الورود سامة، وكل الحب مستحيلاً (ص ٧٧) لا يستطيع الكاتب إلا أن يدين الشكل التقليدي من الرواية، هذا الذي يبسط الأمور أكثر مما تحتمل، ويلجأ إلى شكل جديد يسمح بتعدد الأصوات وتعقدها محققًا بهذا الشكل الجديد تجاوزا حقيقيا واضحا للإنجاز الروائي السابق الذي استخدم أسلوب وجهات النظر المتعددة (فتحي غانم ونجيب محفوظ)، لأنه جعل من هذا الأسلوب وسيلة لتحقيق توتر فني ودلالي عالي المستوي، وقادر علي أن يجسد أزمتنا التي نعيشها جميعا وإن كانت الأجيال الأحدث أكثر معاناة لها، وأكثر قدرة علي تقديمها فنيا.

شتاء الشيطي الداخلي؟

"شتاء داخلي"هو عنوان المجموعة الأولي التي صدرت أخيرا لأحمد زغلول الشيطي. وهي تضم تسع عشرة قصة كتبت علي مدي عشر سنوات (٧٩ ــ ١٩٨٩)، قسمها الكاتب إلى أقسام ثلاثة تقوم علي منطق الاختلاف النسبي بين عوالم كل قسم عن الآخر، بحيث يمكننا أن نلاحظ أن العالم ينطلق من التجربة الفردية المطلقة (في القسم الأول)، إلى تجربة تشارك فيها الذات الآخرين (في القسم الثاني)، ثم تصل إلى تجربة للآخرين (وخاصة الأم) وإن لم تغب عنها الذات الطفولية.

غير أن هذا التمايز النسبي في العوالم، لاينفي قوة العناصر الأساسية التي تحكم هذه المجموعة بأقسامها الثلاثة، والتي يمكن اعتبار عنوانها شديد الدلالة عليها. فالشتاء الداخلي، ليس هو العالم فحسب، وإنما هو الرؤية الأساسية التي تحكم العالم وتراه من زوايا الشتاء، حتى وإن كنا في عز الربيع، أقصد حتى وإن كانت الشخصيات الأخرى لاتعيش هذا الشتاء. شتاء الكاتب الداخلي (والكاتب موجود في كل قصة ــ عبر ضمير الأنا ــ دون استثناء)، إذن هو الذي يحكم القصص جميعا، ويحرمها من أى محاولة للخروج من هذا الشتاء. وهو شتاء واضح الملامح: ملامح وجودية ذات جذور اجتماعية.

في كل قصص المجموعة الذات مأزومة أو تري الآخرين مأزومين، أزمة مطلقة لاحل لها. نعرف علي نحو مباشر أو غير مباشر أن هناك جذورا اجتماعية تتمثل في الثلاثي المشهور "الفقر والجهل والمرض"(ص١٠) ولكن هذه الجذور ليست هي عوالم القصص أو تجاربها، التجارب هي تجارب وجودية محبطة يائسة تري " الآخرون دائما هم الوحوش " (ص ٤٦).

وفي الوقت الذي تنجح فيه معظم القصص في اختيار اللحظة الدقيقة المناسبة ــ بأصالة ــ لهذه الرؤية، نجد بعض القصص (آخر الطابور / وجه عصري/ بيان رباعي/ وإلى حد ما تشيكوف) تسقط في إطار التجارب الوجودية التقليدية المبتذلة. أما بقية القصص، فإنها بالفعل تكتشف لحظات إنسانية حية وجديدة وقادرة علي صنع عمل فني كبير.

وإذا كان ما يحكم هذه المجموعة هو رؤية " الشتاء الداخلي" لدي الكاتب، فإن إمكانيات الكاتب الفنية، تكاد تكون نقيضا لهذه الرؤية. ولا أقصد بهذا أن ثمة صراعا واضحا ـــ في القصص ــ بين الرؤية والتشكيل، فالعكس صحيح، حيث إن انسجام النصوص وإحكامها، وقدرة الكاتب علي اختيار مفرداته وجمله وتفصيلات قصه الباهرة في دقتها ورهافتها، هو الملمح البارز والقادر علي صياغة الرؤية صياغة دقيقة، ولكن الذي أقصده، هو أن هذه القدرة الفنية في التشكيل، هي وحدها التي استطاعت أن تجعل من تجارب هذه الرؤية المنغلقة قيما فنية جميلة تعادي منطقها المباشر، وتفتح آفاق الخروج من هذه المأساوية الشتوية، إلى ربيع الفن،

وقدرته علي أن ينقل أزمة الإنسان الفردية إلى حدود الجماعة، والحل الإنساني العام، طالمـا أن هذا الفن قد استطاع أن يغوص في أعماق تلك الأزمة، ويجسدها بصدق (فني) وحساسية.

لقد كتبت معظم قصص هذه المجموعة، قبل رواية الشيطي المهمة "ورود سامة لصقر " ، ورغم أننا نستطيع أن نلمح كثيرا من العناصر المشتركة بين العملين، وحتى علي نحو مباشر يتبدى في بعض المقتطفات من الرواية كما هو الحال في قصة " صوب النخيل " (ص ٤٧). إلا أن الشيطي قد استطاع في الرواية، بفعل تعدد الأصوات،أن يخرج من أزمة هذه المجموعة، ذلك أن تعدد الأصوات في الرواية، قد نفي أحادية الرؤية المأزومة البادية بحـدة فـي المجموعـة القصصية. في الرواية التقي الكاتب بصراع الحياة، واستطاع أن يدرك أزمـة الـراوي، عبـر التعمق في أزمات الآخرين، فأعطانا عملاً كبيرا للرواية العربية، التحمت فيه قدراتـه الفنيـة، برؤية قادرة علي أن تتجاوز المنظور الوجودي الضيق والمغلق. فهل لنا أن نأمل أن يـستطيع الشيطي الاستجابة لما تتطلبه منه قدراته الفنية، المنفتحة ـ ـ الصراعية، ويخـرج مـن سـجن الذات الضيق، الذي قد يقوده إلى شتاء داخلي أبدي، يقتل هذه الطاقة الفنية المتوهجة؟.

*** خالد جويلي :**

طقوس العزاء .. طقوس الحياة

إن أحد أسراري الصغيرة ــ التي احتجت وقتًا طويلاً كي أكتشفها فضلاً عن البوح بها لك .. رغم ما تبدو عليه من طرافة لأول وهلة ــ هي علاقتي الغريبة بطقوس العزاء .. وأنت تعلم مدى استثقالي لكل الواجبات الاجتماعية .. والعزاء كان يبدو أشدها إرهاقًا .. غير أنني في كل المرات التي أكرهتني فيها الظروف على هذا الأداء الغريب .. وبعد اختراق حاجز الرهبة الدائمة من ترديد عبارات السلوى التي لا معنى لها ، وما إن أجلس مع المعزيين ، محروما من أي تعارف أو تواصل مع الحاضرين مستمعا إلى التلاوة .. كنت أجد ذهني يمرح بحرية مخيفة .. يسبح وحده في سماء رحبة .. هادئًا .. متخلصا من كل عبء .. شعور ما بالخروج أو بنفثة من رياح جديدة .كنت أجد سعادة في التعازي.

من هذا النص العميق، الدقيق في وصفه للمشاعر الإنسانية الدفينة ، اختار خالد جويلي ــ على غير عادة الكتّاب ــ اسما لمجموعته القصصية التي أصدرها أخيرا (على نفقته الخاصة فيما أظن). وتقديري أن الاختيار كان موفقًا تماما فبالإضافة إلى بساطة العبارة ودقتها ووضوحها ،وإحالتها إلى مرجعية مهمة لحظة صدور المجموعة وإن لم يكن لها صلة مباشرة بنصوص المجموعة ، فإن هذا النص (المقتبس) يمكن أن يكون نواة مركزية للعالم القيمي الذي تنسجه خيوط القصص.

فرغم أن النص وارد في إطار رسالة أرسلها أب إلى ابنه (قصة قال أبي) وهي تجربة فريدة (أي متميزة وأيضا لا تتكرر في المجموعة) فإن نسق القيم الذي تعبر عنه تجربة هذا الأب هي من الغنى والعمق والصدق والتناقض ، بحيث يمكن أن تكون مفتاحا لفهم نسق القيم في بقية النصوص، فنحن ــ مع هذا النص ــ إزاء تمرد واضح وعميق على مجمل المواضعات الاجتماعية التقليدية . وهو ليس تمردا بسيطًا أو شكليا بل عميقًا كل العمق ، ومركبا كل التركيب . فالأب الذي لا يحب طقوس العزاء ،يستمتع حينما يضطر إلى الذهاب لأدائها ،واستمتاعه ليس نابعا منها ذاتها ، بقدر ما هو نابع من الفرصة التي تعطيها إياه كي يتحرر من ضغوط أكثر قسوة تمليها عليه الحياة . وهنا فكأن الموت يحرر الإنسان من كآبة الحياة غير أن هذا الاستنتاج متسرع وأهوج ، لأن هذه الفرصة للتحرر ، هي فرصة للتجدد وللتواصل مع الآخرين، ومع الحياة على نحو أفضل .

عداء بين البشر:

على هذا النحو يمارس الأب حياته ــ وطوال القصة ــ محاولاً تحقيق حريته الخاصة بأقل قدر من الضغط على حريات الآخرين، كذلك يمارس البطل الـراوى فـى كـل قـصص المجموعة التسعة عشر، والتى كتبت على مدى يقترب من العشرين عاما ،ففى القصص جميعـا صراع حاد وواضح، إزاء فهم الذات، وفهم الآخرين وكيفية التعامل معهم، بين العداء والجفـوة والإهمال (المحايد) والتضامن المطلق المطلق والانغماس حد التوحد. دليـل أكثـر النـصوص الأربعة الأولى، والنصين (المسرحيين) الأخيرين، ونصوص أخرى متفرقة فى صلب الكتاب فى مقابل نصوص مثل "مخبر عجوز" أو "ياله من صباح جميل" أو "العودة إلى الوطن" : ولنا ــ مثلاً ــ أن نقارن الغثيان والأرق والملل والعبث فى النصوص الأولى، والتى تصل إلى حـد العداء المطلق بين البشر وبعضهم البعض تحت ضغط الحاجة والشذوذ (فى قصة حكاية الأسطى محمود السواق والثلاث بنات) اللائى نكتشف فى نهاية القصة أنهن لسن إلا ذكورا متخفـين أو بسبب الوحدة التامة (فى قصة الهوة) وبين العادة الناجمة عن التواصل البشرى (حتى مع المخبر العجوز) أو مع الطفلة (فياله من صباح جميل) أو مع الفتاة العابرة فى (لقاء عابر).

ورغم أن هذا الصراع (الدرامى) واضح فى كل القصص، فإن نهاية قصة (لقاء عـابر) يمكن أن تدلنا على أن الحزن والتشكك والريبة، هى الأسس التى لا تـستطيع رحابـة الحيـاة وحميميتها (أحيانًا) أن تقضى عليها.فرغم جمال الأيام التى قضاها الراوى وفتاته العـابرة فـى حالة عشق دائم لا يتوقف تنتهى القصة هكذا: "فى الصباح... أنهض قبلهـا.. أرخـى سـاعدى الداهن على إطار النافذة .. محملقًا فى امتداد البحر .. وأمواجه المنهزمة تنحسر رويدا.. وحزن ثقيل يضغط على صدرى .." وهو موقف يعيدنا ــ تقريبا ــ إلى نفس الموقف فـى نهايـة قصة اللقاء الأخير، حيث تبدو العلاقة جميلة وحميمة ومتحللة من الالتزامات الاجتماعية، لكنهـا تنتهى دون وداع يليق بهذه العلاقة.

أستخلص من هذا أن الرؤية العميقة للبشر وللحياة، قد حالت دون خالد جويلي من أن يقع في التبسيط الأحادي للعلاقات البشرية ولمنحنيات النفس، ودون أن يتجاهل ضغوط الحياة التـي تتزايد قسوتها إلى حد العبث في كثير من الأحيان. ولعل هذه الرؤية العميقة هـى التـي قـادت الكاتب إلى البحث الدءوب والدائم عن أشكال متنوعة لكتابة القصة القصيرة، دون أن يفقد أبـدا الخصائص المميزة للقصة القصيرة بوصفها نوعا أدبيا (فيما عدا النصين الأخيرين كما قلـت) فمن شكل القصة التقليدي تماما (في قصة المنطق الرمزي) إلى الاستعانة بالتقنيات التراثية(كما في قصة الحلم مثلاً وكذلك "مطاردة" و "عشق ملك") إلى الاستعانة بشكل الرسـالة (قـال الأب) إلى الاعتماد على التحقيق والتوثيق (كما في قصة "العودة إلى الوطن" ــ عن رحلة مـاركيز إلى كولومبيا ــ)... إلخ

مفارقة... ضد الحياة:

إن قارئ مجموعة (طقوس العزاء) يستطيع الزعم بأن فرار الكاتب من شكل إلى شكل ليس هروبا من مقتضيات هذه الأشكال المتعددة ، أو من مقتضيات نوع القصة القصيرة ذاته ، فمن الواضح أنه يمتلك هذه الأدوات التشكيلية تماما . ولكنه – في الحقيقة – بحث ملح لإيجاد الصيغ (التشكيلية) القادرة على الإمساك باللحظة الخاصة في كل قصة على حدة وعلى مقاومة العبث الذي تقودنا إليه الحياة اليومية (كما هو واضح في القصة أو المسرحية الأخيرة)فالمفارقة التي يمارسها الأب مع طقوس العزاء، ليست ضد الحياة كما سبق أن رأينا ؛فهذه الطقوس ، التي تحمل جانبا فنيا بجوار جانبها الاجتماعي التقليدي ، هي جهاد طيب يمكن للإنسان عبره أن يجد حياته ، وليقاوم – بها – الموت الحقيقي الذي نعيشه. ولهذا فقد كان طبيعيا أن يهدي خالد جويلي مجموعته..إلى جماعة "جاليرى ٦٨ " التي ألهبت فينا نشوة التمرد..وغواية الخلق.. والفرح بالكتابة.. فهذه النصوص مكتوبة بعشق خاص يستوعب كل ما نرفضه ويسوسه، ويقود القارئ إلى الرغبة في تجاوزه إلى ما نحب.

*** محمد عبد الرحمن المر :**

سحابة بيضاء

ليست هذه مقدمة لكاتب مبتدئ، بل قراءة في عالم فني لكاتب ناضج، يملك أدواته، ويمتلك أيضا خبرة عميقة بالحياة، ورؤية فنية تسمح له بأن يري هذه الحياة بعين واعية ثاقبة، حساسة.

والمجموعة التي بين أيدينا الآن، ليست العمل الأول للكاتب، فقد صدرت لـه مـن قبـل مجموعتان بعنوان "أوراق الحب والعطش" و "الفخ"، كما أن له مجموعتين قصصيتين أخريين قيد الطبع.

والمتابع لنصوص محمد عبد الرحمن المر السابقة والحالية، يكتـشف بـسهولة أن هـذا الكاتب مهموم بالإنسان البسيط والعادي، وأنه يستطيع من خـلال الإمـساك بلحظـات بـسيطة وحميمة لهذا الإنسان، أن يقدم عالما غنيا وثريا بالإنسانية والشفافية والدفء .. غير أن قصص المجموعة التي بين أيدينا تختلف عن القصص السابقة، في أن تركيزها قد صار واضحا علـي المعاناة الإنسانية للبشر، وليس علي القيم والأفكار كما كان في " بعض" القصص السابقة، بمعني أننا هنا إزاء المشاعر والأحاسيس .. المعاناة العميقة ، وليس إزاء صـراع الأفكـار والقـوى الاجتماعية.

غير أن هذا التحول لا يعني أن الكتاب لم يعد حائرا سياسيا، ولكنه يعني أن الهم السياسي والفكري قد تحول ليدرك في صلب معاناة الحياة، باعتباره ناظما لها وليس مفروضا عليها مـن الخارج .

ولعل بعض قصص المجموعة الحالية نفسها يكشف الآثار الباقية من المرحلة الـسابقة.. ففي القصص الأربع (العصافير، ورق ، السور، الغراب) سنلاحظ أن القصة تقوم علي صراع بين رموز لقوي اجتماعية: الفقراء والأغنياء، أو المستغلين .

ورغم أن هذا الصراع يدار بطريقة لطيفة لا زعيق فيها، إلا أنه يظل محور العمل، وهو في العمق رومانسي في ثوب واقعي تقليدي.. وهذا ما يكشف عنه بناء القصص ذاته، حيث إننا نواجه ببناء تقليدي (مثلث) .. ذي وسط وبداية ونهاية، والنهاية عادة ما تكون في صالح الأقوى أو المستغل.

" وربما " كانت هذه النهاية نفسها أحد الدوافع القوية لهجران محمد المر لهذا النمط مـن الكتابة.. فالحياة التي نعيشها لا ينتصر فيها سوى القوي والمستغل، وما بقي من أحلام الفقـراء والمناضلين بالعدل والحرية أصبح أقل من القليل . ومن هنا كان - طبيعيا - أن يبحث الكاتب عن مناطق جديدة يمكن أن تتحقق فيها الإنسانية، إنسانية الفن بعيدا عن "الصراع الطبقي" .

في بقية قصص المجموعة، وهي الأكثر (نحو عشرين قصة) نجد الهم يختلف وإن لم يتناقض .. فالشخوص هنا دائما هي شخوص فقيرة مقهورة، سواء كتب عنها بضمير الأنا أو بضمير الغائب، غير أن القهر هنا يبدو داخليا أكثر مما هو خارجي وأن جذره الخارجي يمكن استنتاجه.. القهر هنا في المشاعر والأحاسيس والتي تتركز حول لحظة واحدة موجزة ودالة.

الأزمة الداخلية، أزمة الغربة والضياع والبعد عن الآخر الحميم الأليف تشغل عددا من هذه القصص " القرار، نجم ، قبل مجيء الليل، البكاء، فصل في الجحيم"وتتخذ هذه الأزمة أبعادا متعددة، ولكنها تجتمع معا في الإهاب اللغوي الرقيق الحالم الأقرب - دائما - إلى المناجاة للآخر بأن يعود، دون أمل في هذه العودة.. ولعل أفضل هذه القصص بل أفضل قصص المجموعة كلها قصة"فصل في الجحيم" التي تتخذ من عنوان (رامبو) عنوانًا لها، وهو أيضا رمز للتوحد والبعد في ذات الوقت، كان " فصل في الجحيم " قادرا علي أن يجمع الحبيبين في لحظات حميمة تصل إلى حد الذوبان.. وهو أيضا الذي صار عنصر تفريق بينهما، لأن الحبيب لا يحب رامبو عادة، ورامبو هنا هو مركز هوية الحبيبة التي هجرته دون سعادة في الهجران، ودون قدرة علي العودة إليه مرة أخرى.. والحبيب الذي يتأمل ويتذكر الحبيبة ويعرف كيف تعيش حياتها الأخرى، ودون أن يراها.. يعيش أيضا حياة الجحيم لا قدرة له علي فعل شيء.. وإذا تذكرنا إشارة عابرة في القصة إلى الصيف السابع والستين والسجون المتلاحقة التي طالت الحبيبين، أدركنا الجذور العميقة لأزمة الغربة هذه، والسبب الحقيقي في الجحيم الذي يعيشه البشر ليس في هذه القصة فقط، وإنما في بقية قصص المجموعة.

في قصص أخرى (أكل عيش، قرط أحمر، الجدار، السرقة، الأخ، الصيد، العبيط، الجريمة، سحابة بيضاء، الفقر وسنينه) تدور الأحداث حول لحظة أزمة صغيرة أيضا تعيشها شخصية من الحياة العادية وتعانيها وتعبر عنها بلطف ورقة بالغين.. في "أكل عيش" شخص مات الحاوي الذي كان يعمل معه.. والذي علمه كيف يتقبل رشق السكين الذي يبدو قاتلاً، وقد يكون قاتلاً بالفعل لو تحرك بطلنا أقل حركة.. الآن مات الحاوي ولم يعد يجد من يرشق السكين في رأسه.. في "قرط أحمر" الذي يبدو مقابلاً لساعات مع بغي يبدو مصدر الألم والمعاناة لهذه البغي...إلخ.

تبقى قصتان هما "رفيق" و"الدرس" وهما ينتميان إلى نفس اتجاه القصص السابقة بمعني أنهما تلتقطان، أيضا، لحظات حميمة في حياة إنسان عادي.. لكن فيهما إشارات خاصة تجعل لهما بعض التفرد.. الأولى يكشف عنوانها عن الأزمة التي يعيشها فريق من البشر في مصر والعالم الآن، الرفاق أو الذين كانوا رفاقًا.. وكيف تحول بعضهم إلى رجال أعمال كبار ونسوا ما كانوا يؤمنون به من قيم ومبادئ. والأخرى مهداة إلى محمود العسكري، أحد كبار القادة النقابيين في الحركة الوطنية والتقدمية المصرية.

ويبدو من القصة، كيف عاش هذا المناضل الكبير شيخوخته مع حفيده، وكيف كان مستعدا للتعلم حتى آخر لحظة من حياته، وإن كان هذا ليس هو المهم في القصة، بقدر ما تكمن هذه الأهمية في بساطة الحكي وتلقائيته.

في هذه القصص جميعا يتخلص الكاتب من البناء التقليدي للقصة، ونعود إلى شكل أقرب إلى اللوحة أو القصيدة المليئة بالغناء والشجن، ولا نرى للقصة بداية ووسطًا ونهاية (فيما عدا بعض القصص مثل : العبيط، سحابة بيضاء، الفقر وسنينه) ، وليس مصادفة أننا في هذه القصص سنلاحظ قدرا من التطويل غير المبرر، وهو الذي لا نجده في القصص الأخرى المكثفة، المركزة، الشاعرية.

تمثل قصة " الجدار " أنجح محاولة في المجموعة للمزج بين الهم السياسي والهم الإنساني البسيط، سواء في البناء أو الموضوع.. رجلان ينتظران -- في الصحراء -- لكي يريا زملاءهما الذين قادوا إضرابا " عماليا " ، وسوف يقدمون للمحاكمة العسكرية ، ولا ينجحان في تحقيق هذا الهدف فينسحبان متأبطين بعضهما البعض ليتلاشيا في الصحراء.. القضية بسيطة وعادلة، حق العمال في أن يضربوا، (دون أن يحرقوا شيئًا) وعدم عدالة محاكمتهم أمام محكمة عسكرية.. هذه القضية لا تقولها القصة مباشرة وليست هدفًا في ذاتها، وإنما هي تستنتج من سياق الحوار الرشيق بين الرجلين، والذي يكشف عن لحظة معاناتهما هما بالذات، فقد تكررت محاولاتهما لرؤية زملائهما دون جدوى. . هذه المرة كانا متأكدين من الزمان والمكان، ومع ذلك لم يحققا الرؤية، فينسحبان دون فقدان الأمل، وإن كان وصفهما في النهاية بالتلاشي في الصحراء، يشي بنوع من تغييبهما عن الحياة والفعل في رؤية الكاتب، والتي سبق أن أشرنا أنها " ربما " يئست من هذا النمط من البشر، وأخذت تبحث عن مناطق جديدة، للفن، أكثر إنسانية وحميمية.

في هذه القصة نموذج ناجح للحوار الدقيق الموجز الكاشف عن اللحظة وعن أعماقها السيكولوجية والسياسية كما قلنا، ويساعد الحوار هنا وصف قصير وموح بالمشهد كله سواء للمكان أو لملابس الرجلين، أو لحركة الضابط أو السحلية أو حركة كل من الرجلين ولعل من أكثر العناصر اللغوية التي أضفت علي القصة ملمحها الإنساني الجميل هو: التشكك السائد وعدم القطعية، وهو عنصر يتبدى في كثرة الأسئلة والإكثار من الإجابة بربما.. هذا العنصر، بالإضافة إلى مناسبته تماما لطبيعة اللحظة، هو أيضا مناسب للحظتنا نحن التي نعيشها.. لحظة اللايقين والشك.. في مثل هذه اللحظة يصبح علي الفنان أن يلتقط لحظات أسانا ويجسدها علي هذا النحو الرقيق والبسيط، كي يجعلنا قادرين علي تأملها، وكأننا نتأمل دواخلنا، دون أن يلح علينا أحد من الخارج.. وهذا هو ما فعله محمد عبد الرحمن المر، في هذه المجموعة الجميلة، والتي تشير إلى أننا أمام كاتب مقتدر بالتأكيد سيساهم المزيد من الإخلاص لفنه ورؤيته، والدأب

علي إحكام بناء بعض نصوصه، التي أشرنا إليها من قبل، في تحقيق قيمة فنية عاليـة وتيـار مميز في القصة المصرية القصيرة.

* علاء الأسوانى:

مهارة القص الجميل

"جمعية منتظري الزعيم"هي المجموعة القصصية الثانية لعلاء الأسواني. بعد مجموعته الأولي" الذي اقترب ورأي". وهما في الحقيقة مجموعتان كافيتان تماما لإثبات أن هذا كاتب حقيقي وجاد، بل ومتميز أيضا، بمعني أنه يملك بصمة خاصة تميز كتابته عن أنماط الكتابة السائدة، وليس معني هذا أن الكاتب منبت الصلة بتيارات الكتابة المعاصرة، بل العكس هو الصحيح. فالكاتب لم يأت من فراغ. وإنما من معرفة متواصلة بالكتابة العربية منذ أصولها الناصعة الأولي، ولاشك أن هذه الأصول الناصعة هي التي أعطت هذا الكاتب الرونق اللغوي الممتاز والذي لا تكاد تجد مثيله بين معاصريه. فبغض النظر عن بعض الأخطاء اللغوية القليلة جدا، يمتلك الكاتب لغة دقيقة وصافية، امتلاكًا يصل إلى حد الهيمنة علي اللغة، فتبدو مطواعة بين يديه سلسة، قريبة جدا في تأتيها، وفي قدرتها علي قول ما يريد بالضبط.

وبالإضافة إلى اللغة، من الواضح أن الكاتب قد اتصل بأرقي فنون القص الحديث، ومن هذا الاتصال امتلك الكاتب فن الحكي امتلاكًا شيقًا وأصيلاً يكاد يشي بأنه فطر عليه من الطفولة، ولاشك أن هذه الخاصية هي أهم ما يميز كتابة علاء الأسواني: حكي سلس ومشوق وعميق في الوقت نفسه، يشير إلى قدرة الكاتب علي فهم أغوار الشخصية الإنسانية وصراعاتها وتناقضاتها. وهذا يعني أن الكاتب يمتلك أيضا الحس الدرامي الضروري للكتابة الأدبية عامة، وللقصة القصيرة بصفة خاصة.

وإذا كان علاء الأسواني قد مال في مجموعته الأولي إلى القص الطويل نسبيا، فإننا في هذه المجموعة الثانية إزاء فن القصة القصيرة أي خصوصيتها النوعية بامتياز، يتحقق عبر إحكام البناء والقدرة علي تجسيد المفارقة أو ما يسمي بلحظة التوتر، ودقة رسم الشخصية وكثافة اللغة رغم انسيابها. وهذه الخصائص متوفرة بوضوح - وإن بدرجات متفاوتة - في قصص المجموعة العشر ..وفيما عدا القصة الأولي "فستان قديم وغطاء للرأس" نجد في كل قصة لحظة توتر واضحة المعالم مكتملة مكثفة تنفجر في النهاية مثيرة لدي المتلقي القلق بعد أن أمتعته بكيفية حكيها طوال القصة. ولعل معظم القصص تدور حول هم عام هو لحظات الضعف الإنساني ،كما هو الحال في قصتي"عزت أمين إسكندر "و " حصة الألعاب " أو التناقضات البشرية كما في قصص"أختي الحبيبة مكارم " و " أحزان الحاج أحمد " و " لماذا يا سيد؟" و " نظرة إلى وجه ناجي " أو حنين الإنسان الدائم إلى ماض لا يمكن أن يستعاد كما في قصتي " جمعية منتظري الزعيم " و " مدام زتامنديس " و " صورة أخيرة " .

في هذه القصص جميعا لا يتورع الكاتب عن الدخول إلى المناطق المحرمة في حياتنـا، وبصفة خاصة منطقة الجنس سواء الحلال منه أو الحرام، ومن هـذا الأخيـر يمكـن أن نجـد إشارات واضحة إلى الجنس المثلي كما في قصة " لماذا يا سيد؟ " دون أن نشعر بـأن الكاتـب يمتلك نظرة أخلاقية تفسد عليه قدرته علي دقة التصوير وجماله. وجدنا هذه النظرة فقـط فـي القصة الأولي التي يبدو فيها التفضيل الأخلاقي للفتاة التي لا تعطي نفسها بسهولة أو التي تتمنع حتى تتزوج. ولست أدري لماذا وضعت هذه القصة في بداية المجموعة رغم أنها ليست أفـضل قصصها. كذلك لست أدري لماذا اختار الكاتب اسم "جمعية منتظري الزعيم " رغم أن الموقف السياسي الحاد فيها لا يجعلها أيضا أفضل قصص المجموعة، كما أن هذا العنوان ليس دقيقًا في إيحائه بعالم المجموعة الأكثر رهافة وإنسانية و تعاطفًا مع البشر مهما كانت تناقضاتهم ولحظات ضعفهم.

وأخيرا فمع كسبنا لهذه القصص الجميلة، فقد كسبنا أيضا ميلادا لسلسلة إصدارات جديـدة مستقلة، أتمني لها الدوام والانتظام، لأن الطريق المستقل في ميـدان الثقافـة، ومهمـا كانـت صعوباته، هو الطريق الوحيد الذي أري أنه قادر علي حماية المثقف وعلي إنجاز ثقافة حقيقية.

*** صلاح والي :**

نقيق الضفادع

" نقيق الضفادع " هي الرواية الأولى للشاعر صلاح والى، صدرت أخيرا عن سلسلة روايات عربية بالهيئة المصرية العامة للكتاب. والقول بتصنيف العمل في إطار النوع الروائي يثير عددا من التساؤلات - علي الأقل - عند القراءة الأولى للعمل، فهو يخلو من التواصل السردي الذي هو سمة أساسية من سمات القص - مادام قصا - .وغياب هذا التواصل السردي لا يعني غياب الحكاية والأحداث في الكتاب، فهما موجودان ولكن بصورة غير اعتيادية يسببها استخدام تقنيات الشعر والسينما؛أقصد الاعتماد علي أسلوب اللقطة أو اللقطات المتتالية المتجاورة، وليس اللقطات المتنامية المتصلة ويلعب تقطيع الزمن وتداخله دورا أساسيا في هذه التقنية، ليس فقط بين الفقرة والفقرة أو الفصل والفصل الآخر، وإنما بين الجملة والجملة.

ومن الطبيعي أن مثل هذا البناء يحمل العديد من المميزات للعمل؛ فهو يعطينا مساحة أوسع من الرؤية والمعرفة بعالم الرواية في حيز ضيق، وهنا يقوم التكثيف اللغوي والتداخل الزمني بدور أساسي، ولكنه - أي البناء - بهذه الطريقة يؤدي إلى نوع من التشتت لبنية العمل ككل، لا يسهل علي القارئ تجاوزه والإلمام بشمولية العمل. وربما كان هذا هو السبب الأساسي الذي جعل الكاتب يعود - في الفصلين الأخيرين - إلى طريقة البناء التقليدية، حتى يعطي القارئ هذه الإمكانية. وهو بهذا الحل استطاع أن يعيد للعمل قدرا من الوضوح النوعي (أي إلى إطار الرواية) ليس فقط في منطق توالى العلامات(الأحداث)، وإنما أيضا في منطق استخدام الشخصيات. حيث نخلص أخيرا في هذين الفصلين إلى شخصية مركزية تشكل بؤرة الرؤية. وهي شخصية الراوي/ الكاتب؟ التي نكتشف أخيرا أنها تجمع كل هذا الشتات من الأحداث والمشاهدات والملاحظات.

إن الراوي في هذا العمل يري بعمق وشمولية - رغم التفتت والتشيؤ البادي طوال العمل - حركة قرية مصرية منذ الأربعينيات وحتى اليوم. ويري التحولات الأساسية، بجانب العناصر الثابتة بالطبع، منذ انهيار النظام السابق علي ٥٢، ثم ٥٢ نفسها، ثم انهيارها عبر أحداث عديدة مثل حرب اليمن وهزيمة ٦٧ و مظاهرات ١٨، ١٩ يناير ١٩٧٧ وكامب ديفيد.. إلخ.

والكاتب يقدم كل هذا بشكل فني مغلف تماما - دون أن يكون غامضا - وذلك عبر عدد من التقنيات أهمها إعطاء حق الكلام للأماكن وخاصة الجدران والبيوت والأرض، وللضفادع أيضا، ممهدا بذلك - علي المستوي الفلسفي - إلى النهاية التى يحاول فيها - بدون تجديد حقيقي - الانتماء إلى عالم آخر غير عالم البشر الذي يرفضه بعد خروجه من السجن. هذا رغم المحاولة التقليدية - أيضا - للبقاء في إطار التفاؤل ،حيث يختم الرواية بقوله " سمع نقيقًا

كثيرا حوله، وكثرت العيون الجاحظة في القناة ،استمر في النقيق عاليا رافعا رأسه لأعلي، راقبا نجما وحيدا يلمع في البعيد " .

وأخيرا، فإن هذه الرواية - دون شك - عمل مهم ،بوصفها علامة على طريق الاستفادة من الفنون المختلفة، وأيضا من منطق الحياة في القرية المصرية، وخاصة في البنـاء اللغـوي، ولكني أعتقد أنها لم تستكمل الاستفادة من كافة الإمكانيات الثرية الكامنة فيها. وهذا ما ننتظـره من الروائي صلاح والى في أعماله القادمة.

* جيل روائي جديد فى مصر:

الكتابة بدل الحياة

يعترض الكثيرون من المبدعين عامة على التصنيف من حيث المبدأ، فالتصنيف يهدر الخصوصية ويحيل إلى الملامح العامة. وهذا أمر صحيح فى كثير من الأحيان، غير أن العالم مضطر إلى التصنيف، فلكي تدرس ظاهرة ما عليك أن تحدد خصائصها التي تميزها عن غيرها من الظواهر. وهذا يقتضي "تصنيف" الظواهر وعزلها عن بعضها البعض بقدر الإمكان، كما يقتضي البحث عن المشترك بين مفردات تلك الظاهرة، لكي يشكل الملامح العامة لها، وقد يضطر إلى التغاضي عن المختلف بين تلك المفردات. ولذلك فمن المهم، وخاصة فى حالة الإبداع مقاومة هذا التغاضي، لأن المختلف والمميز لكل مبدع عن غيره، بل لكل إبداع مفرد، هو الهدف الحقيقي الذى ينبغي أن يبحث عنه دارسو الإبداع نقادا ومؤرخين.

في هذا السياق يأتي اعتراض المبدعين على تصنيف الأجيال،من نفس المنطلق الذي يركز على الخصائص العامة المشتركة لمجموعة من المبدعين المتجايلين ويتجاهل ما يميز كلاً منهم عن الآخر. مع ذلك فإنني أرى أن التصنيف ضرورة علمية، وأن مصطلح الجيل ما يزال صالحا بوصفه أساسا للتصنيف لمتابعة التطور أو التغير الذي يحدث فى إبداع بلد ما مع حركة الزمن والمجتمع والبشر، شريطة ألا يتحول هذا التصنيف إلى سرير بروكست، وهذا يمكن أن يحدث بالرصد الدقيق لملامح كل مبدع من أبناء الجيل، لكى يكون هذا الرصد هو المادة التى منها تنسج الملامح العامة للجيل، وأن يحترم ما يبقى من تميز كل مبدع وأن يعلن.

بهذا المعنى كتبنا من قبل عن ملامح مميزة لكتابة جيل الستينيات.. وكتبنا عن "أصوات جديدة فى الرواية المصرية" فى السبعينيات وكان الفرق واضحا بالنسبة لنا بين الدراسة الأولى والثانية؛ فملامح كتاب الستينيات ملامح عامة اشترك فيها أغلبهم رغم التمايزات الواضحة، في حين أن من جاءوا بعد هذا الجيل مثل إبراهيم عبد المجيد أو محمود الورداني أو سلوى بكر أو نعمات البحيري أو هالة البدري أو خيري عبد الجواد أو محمد المخزنجي أو أحمد زغلول الشيطي أو سهام بيومي أو يوسف أبورية أو حجاج أدول أو مصطفى نصر، ومنتصر القفاش، ورضا البهات، ومحسن يونس، وسحر توفيق، وابتهال يونس، وعلاء الأسوانى، وغيرهم كانوا كتابا فرادى لم يشكلوا "جيلاً"، لأن تفرد كل منهم كان أعلى من المشترك الذى يجمعهم.

وتقديري أن هذا الوضع قد استمر كما هو فى العقد الثامن أيضا من القرن الماضي. وفي المقابل، فإن العقد التاسع قد شهد تغيرا ملحوظًا سواء فى كم الأعمال الروائية التي صدرت فيه لكتاب جدد نشروا لأول مرة، أو فى الكيف أي من حيث الملامح التي يمكن أن تكون مشتركة بين هؤلاء الكتاب الذين توالت كتاباتهم بعد العمل الأول. ومع ذلك تظل- لكل منهم – خصائص

تميزه عن الآخرين. وسوف ستحاول هذه الدراسة أن ترصد الملامح العامة لهذا الجيل باعتبارها مقدمة ضرورية قبل أن ترصد الخصائص المميزة.

نحن إذن نتحدث عن مجموعة من الكاتبات والكتاب تتراوح أعمارهم الآن فيما بين الثلاثين والأربعين، بدأوا نشر أعمالهم سواء قصصية أو روائية فى التسعينيات. من هؤلاء على سبيل المثال- لا الحصر- نجوى شعبان، وشحاتة العريان، وسحر الموجي، ومحمد طلبة الغريب، ومى التلمساني، وحمدي أبو جليل، ونورا أمين، وحسني حسن، وميرال الطحاوي، وأحمد أبو خنيجر، وصفاء عبد المنعم، وأشرف الخماسي، وغادة فاروق، ومحمد إبراهيم طه، وغادة عبد المنعم، ومحمد طلبة الغريب، وعفاف السيد، وسعد القرشي، ومنال القاضي، وسعيد نوح، وياسر عبد اللطيف، وإبراهيم فرغلى، ومصطفى ذكري ، ومحمد هاشم (الوحيد الذى يقل سنه عن الثلاثين) وأمينة زيدان، وفؤاد مرسي، وهاني قطب الرفاعى، وحسين عبد الرحيم، وعبد الحكيم حيدر.

وقد صدر لكل من هؤلاء عمل واحد على الأقل أو أكثر، لكن الملاحظ عليهم أن عملهم الروائى يمكن أن يكون الكتاب الأول أو الثانى، أى أن الهيمنة ليست للقصة القصيرة كما كان الحال فى الأجيال السابقة التى كانت تتأنى كثيرا قبل أن يصدر كتّابها رواياتهم الأولى.

وإذا كنا قد فسرنا هذه الظاهرة لدى جيل الستينيات بالتباس الرؤية فى ظل المرحلة الناصرية، يصبح من المنطقى أن يمتد هذا التفسير الآن حيث لا التباس فى الرؤية، وإنما رؤية جديدة سنحاول استنتاجها من قراءة الأعمال نفسها.

الملاحظة الثانية الواضحة هى أن الكتابة الروائية لدى هذا الجيل أصبحت قسمة عادلة بين الرجال والنساء. فلأول مرة فى التاريخ العربى كله، يصبح لدينا عدد من الكاتبات- فى جيل واحد- يماثل أو يقارب عدد زملائهن من الكتّاب. وهذه لا شك ظاهرة لافتة للنظر وشديدة الأهمية ودلالتها بالطبع واضحة على تغير مهم في المجتمع يفضح ما قد يبدو جامدا على سطحه، فالحركة النسوية الجديدة قد نجحت فى أن تفرض وجودها في الحياة رغم كل المعوقات الاجتماعية والتاريخية، لأسباب عديدة بعضها نابع من التركيب النفسي الاجتماعي ، وبعضها خارجي. لكن الظاهرة تسمح للأدب- دون شك- بتقديم أصوات ولغات أوسع وخبرات ظلت مكبوتة أزمانًا طويلة.

وتشترك في نفس الدلالة الملاحظة الثالثة على هذا الجيل، وهي أنه يمتد جغرافيا على مجمل مساحة الوطن. فرغم أن عددا كبيرا من عضواته وأعضائه يعيش في القاهرة، فإن عددا لا بأس به منهم ومنهن يعيش في الأقاليم، كما أن بعض من يعيشون فى القاهرة من ذوي الأصول غير القاهرية، ليسوا منقطعين عن أصولهم ويعودون إليها باستمرار. وبالإضافة إلى دلالة تعدد الخبرات والأصوات إلى التجربة الأدبية، فإن خبرة هؤلاء الطازجة تسمح لهم بتقديم

عوالمهم وتجاربهم تقديما حيا وليس فقط من مخزون الذاكرة، كما كان الحـال عنـد الأجيـال السابقة.

إن طزاجة التجارب والعوالم ليست خاصية لغير القاهريين فحسب، بل هي خاصية عامة لدى كتاب- وكاتبات- الجيل، وهي أرضية تؤسس لما يمكن أن يكون أهم خاصية تميزهم على الإطلاق، وهي طبيعة علاقتهم بكل من عالمهم الذاتي والعالم الخارجي، التي أعتقد أنها علاقـة جديدة تماما على الكتابة الأدبية العربية.

فإذا كانت الذات فى الكتابة الكلاسيكية (الإحيائية) تتوارى تماما لـصالح محاكـاة العـالم الخارجى، ثم يحدث النقيض فى المرحلة الرومانسية (التعبيرية)، وتحاول المرحلة الواقعيـة أن تقيم تعادلاً وتجادلاً بين الاثنين، ثم يأتى جيل الستينيات ليتهمها بالفـشل فـي هـذه المحاولـة والانحياز إلى العالم الخارجى وتسطيحه وتنميطه؛ فإن جيل الستينيات نفسه واصل هذه المحاولة بعد ارتداد - لفترة قصيرة- إلى الذات، ليحقق نتائج أفضل بشأنها في الروايات التي أصـدروها فى الثمانينيات والتسعينيات (راجع تجارب بهاء طاهر وصنع الله إبراهيم بين البداية والمرحلـة الراهنة على سبيل المثال).

لقد تأسس وعي هذه المراحل والأجيال وعاشوا حياتهم وكتبوا في ظل مرحلـة التحـرر الوطنى والصراع ضد أعداء مباشرين محتلين للأرض فعليا. أما أبناء هذا الجيل الجديـد فقـد ولدوا وتعلموا ونموا في ظل إعلان رسمي بانتهاء مرحلة التحرر الوطنى، بإعلان حرب أكتوبر ١٩٧٣، باعتبارها آخر الحروب، والصلح مع الأعداء، وصارت كتب المدارس التي تعلم مـن خلالها أبناء هذا الجيل تطلق على خريطة فلسطين اسم إسرائيل وتعتبر الأخيرة صديقة بعـد أن كانت عدواً. وفي نفس الوقت لم تنجح قوى التحرر الوطني المعارضة فى تدعيم أسانيد قوية فى الواقع لاستمرار مشروعها المعادي للاستعمار، رغم أن الواقع والوقائع أكدت طوال الوقـت أن الاستعمار مازال قائما وأن الأعداء مازالوا أعداء يمارسون عداءهم سواء أردنا أم لم نرد.

هكذا جاء هذا الجيل فى ظل غياب أي مشروع. المشروع الرسمى فاشل لأنه لا يحقق أيا من وعوده بالسلام والرخاء والمشروع المعارض غير موجود، وإن وجد فهو هـشّ وممـزق. وفى نفس الوقت فإن الأزمات الاجتماعية التي يعيشها الوطن على كافة المـستويات صـارخة وضاربة فى أعماق الأرض، وخاصة فى الطبقات الشعبية والمتوسطة التى ولد معظـم هـؤلاء الكتاب والكاتبات من رحمها.

جاء هؤلاء إلى حياة فرض عليهم أن يعيشوا فيها دون أن يسمح لهم بالحد الأدنـى مـن مقومات الحياة، ومن ثم فقد رأوا أنها حياة لا يمكن أن تعاش. ولم يكن أمامهم سـوى "الكتابـة بديلاً عن الحياة". أو بمعنى آخر انطلقوا إلى كتابة الحياة بدلاً من العيش المستحيل فيها من هنـا تأتي طزاجة التجارب التي تسكن أوراقهم. إنها الحياة ذاتها وليس صورة عنها أو فكرة مـسبقة.

الحياة المعيشة، كما يعيشون وكما يودون أن يعيشوا (ولو على نحو مضمر). والحياة هنا، هـي الحياة بكليتها، البشر، الأماكن، الأساطير، الأوهام ،الأحلام، الإحباطات، النجاحات الـصغيرة.. كل الأشياء التى يعيشها البشر حول هؤلاء الكتاب والكاتبات.. بما فيها هم أنفسهم.

ذوات الكتاب حاضرة حضورا واضحا إلى الحد الذى يجعل من كثير من أعمالهم سـيرا ذاتية واضحة المعالم، وهو أمر ليس نادرا، وحتى في الأعمال التى ليست كذلك، لا يمكن تجاهل الحضور الواضح للذات، حتى بالاسم أحيانًا. غير أن الذات هنا ليست مستقلة بأيـة حـال مـن الأحوال. هي جزء من العالم الخارجي فى نفس الوقت الذى تصنع فيه هذا العالم الخـارجي. لا يجوز أن نسمي هذه العلاقة علاقة جدلية، ولا علاقة تماه، وإنما هي هكذا، الذات هنـا ليـست متفردة أو متميزة عن الذوات الأخرى الموجودة في النصوص، هي تمتلـك نفـس خصائـصها وذات الأهمية، وتعيش نفس التناقضات، وتخضع لنفس الرصد والتحليل والمتابعة والتهكم. وفي الوقت الذى نؤمن فيه أن هذا العالم هو نتاج إدراك الذات الكاتبة/ الروايـة.. إلا أن النـصوص تؤكد أن ملامح هذا العالم هي قريبة إلى حد كبير جدا من ملامح الواقع الذي نعيشه، مما يعنـي أن غياب الأيديولوجية تنفي عن الكتاب إمكانية إقامة أي وسيط أو صورة مسبقة بيـنهم وبـين الواقع. وفي الوقت الذى لابد فيه من التأكيد على أن مقولة سقوط الأيديولوجيات هي أسـطورة مزيفة، يمكن القول أن بعد الأيديولوجية المكتملة المسبقة عن الـسيطرة علـى الكاتـب، أتـاح الفرصة لكي تستطيع النصوص أن تكشف أيديولوجية الواقع، والذات في تناقضها وتـشتتها دون تزويق أو تجميل أو إدانة، وهذا الكشف يقوم بمهمة عالية القيمة هي فـضح الواقـع والتعـرف الدقيق عليه، واكتشاف الكتاب أنفسهم لأنفسهم أثناء الكتابة وبعدها وهذا ما أكد عليه معظم هؤلاء الكتاب في شهاداتهم المختلفة.

انطلاقًا من هذا الاختيار الذى (فرضته) الحياة على هؤلاء الكتاب والذي يمثل فى نهايـة المطاف موقفًا أيديولوجيا يدعي الحياد بينما هو متورط، يأتى تورط الكتـاب محـدودا بحيـث نستطيع القول بأن الذات الكاتبة لا تبذل مجهودا كبيرا فى تأطير التجربة وبنيانها بنـاء روائيـا عضويا متلاحم الأجزاء ذا حبكة وبداية ووسط ونهاية.. بقدر مـا تقـدم الحيـاة فـى تفككهـا وتشظيها.. لكنها في النهاية تأتي بوصفها قطعة من الحياة شاملة فسيفسائها الخلـيط الهجـين.. لكنها الحياة.

من هذا المنطلق فإن علّية التتابع الزمنى مفتقدة إلى حد كبير لتسمح بمروحية زمنية عالية تجوب كل الأزمنة، بما فيها الأزمنة الداخلية التي تتضمن أزمنة الأحلام والأساطير والأعمـال الإبداعية الأخرى التي يتم التناص معها، وهذه المروحية تتأبى في معظم الأحيـان أن ينتهـي النص نهاية مغلقة أو محكمة، لأن التجارب نفسها ليست محكمة أو مغلقة، بـل مفتوحـة علـى تعددية حقيقية، ليست فقط ناتجة عن طبيعة الواقع المعيش، وإنما لمحدودية تجارب الكتاب بحكم صغر سنهم وحدود وعيهم وهدفهم من الكتابة: مجرد اكتشاف الذات والعالم.

وتسمح خصوصية التنوع الجغرافي التي سبق أن أشرنا إليها بحضور قوي مكثف للمكان، إذ يحتل مكانة البطل الحقيقى بخصائصه المميزة في كثير من النصوص. وتساعد هذه الخصوصية فقدان العلية الزمنية العضوية مما يجعلنا نستطيع القول إن هؤلاء الكتاب أميل إلى تمكين الزمان.. فما دام الزمان سائلاً ومشتتًا فإن المكان الثابت الواضح يصبح هو الملجأ والملاذ.، ولا ينفي هذا بالطبع التنقل الواسع بين أمكنة متعددة.. لكن في نهاية المطاف، هناك مركز مكاني أو مجموعة من المراكز، تمثل عماد البنية الأساسية للرواية.

ينطبق نفس المبدأ على أنماط استخدام اللغة. فرغم أن النمط السائد هو اللغة الرصدية التي يفضحها التناقض والتهكم، تسمح النصوص للغات الشعر والوثائق والحلم والتداعي بالحضور حسب الموقف وحالة الشخصية، غير أنه- في تقديري- لا يصل هذا السماح في الديمقراطية إلى حدد تعدد الأصوات أو البوليفونية بالمعنى الباختيني، إلا في حدود بعض الشخصيات أو المواقف الجزئية. ومع ذلك فنحن في النهاية إزاء استخدامات لغوية، سواء بالفصحى أو العامية، ومع بعض الأخطاء النحوية أو الإملائية الطبيعية في تلك النصوص الأولى، قادرة على تقديم التجارب بدقة وسلامة وعمق مع أن مستوى اللغة أساسا هو مستوى لغة الحياة اليومية إلا فيما ندر كما سبق القول.

هذه الخصائص جميعا تضمن تبلور جيل روائي جديد ذي مشروع واضح وإن لم يكن الكتّاب أنفسهم واعين به أو قادرين على إعلانه في تكامله. ورغم تكامل الملامح التي حاولنا تتبعها فى الصفحات السابقة والتي يشترك معظم النصوص فيها، رغم خصوصية كل نص وكل كاتب، تلك التي ستبدو بتحليل نص كل كاتب أو نصوصه، أقول رغم التكامل المبدئي، فلا بد من إعلان أن المشروع مازال في بدايته، ولا شك أنه سوف يتطور، وقد يتخذ اتجاهات أخرى، وخاصة أن الأساس الذي قام عليه، أى العلاقة مع العالم، قد يختلف فى ظل التحولات الجوهرية التي تحدث فى العالم وفى المنطقة وفي مصر، فى ظل عسكرة العولمة ومناهضتها، ومشاريع الاستعمار الجديد في المنطقة وفي العالم، في نفس الوقت الذي تتنامى فيه إمكانيات مقاومة هذه المشاريع واتجاه شظايا حركات التحرر لتصبح أجزاء في حركة التحرر الإنسانى العالمي.

*** نجلاء علام :**

أفيال صغيرة لم تمت بعد

"هل أصبحنا كالأفيال الصغيرة تفاجأ بثقلها حين الولادة فترتمي علي الأرض، تدرك حينها أن الراحة موت وأنها لابد أن تنهض إذ تتوسل عيون الأمهات لها، أفيال صغيرة تعرف أن لهـا لحما وعظاما وجلدا سميكًا يضغط الرئة فتتهشم، تتعلم أن تقف علي قوائمها وتواجه هواء باردا وغابة بلا نهاية" (ص ٦٤).

يكاد رمز الأفيال الصغيرة يكون الرمز الوحيد في مجموعة نجلاء علام الأولي" أفيال لـم تمت بعد ". وهو يرد في القصة التي تحمل هذا الاسم، وحملته المجموعة كلها، ومع ذلك، فـإن هذا الرمز الوحيد بدلالات الصراع والحميمية التى يحملها هذا الفيل الصغير، يمكـن أن يكـون مفتاحا لتجربة المجموعة كلها. مفتاحا للمعاناة الحميمية التي يعيشها البشر"الصغار" المهمـشون المستضعفون في مواجهة ضرورات الحياة وقمعها. وبرغم ذلك، فإن هؤلاء البشر يمتلكون مـن مقومات بشريتهم ومن انتمائهم إلى العالم، ما يجعلهـم قـادرين علـي المقاومـة والمواجهـة والانتصار، أحيانًا، وإن لم يكن في معظم الأحيان. ومن هنا تأتي نهاية المجموعة معبـرة عـن حيرة تنبع من السؤال الأخير في القصة الأخيرة: اللون،" ماذا يكون اللـون؟ مـاذا يكـون؟! " (ص٨٤). وهي حيرة تجيب عنها القصة نفسها. فأيا كان اللون فإنه لابد أن يكـون قاتمـا، لأن ألوان العالم جميعها قاتمة.

وفي تقديري، أن ما يمنح هذا العالم القاسي والقاتم طزاجته وألوانه البهيجة، برغم القتامة، هو آليات السرد التي تتمتع بها الكاتبة، بدءا من منظورها وانتهاء بطرق بنائها للقصص، مرورا بلغتها الدقيقة التي تجيد الالتقاط والوصف.

إن أهم ما يميز نجلاء علام، علي صغر سنّها، هو الخبرة العميقة والممتدة بالحياة، تلـك التي منحتها عينًا بصيرة ونفاذة، قادرة علي أن تلتقط بدقة التفصيلات الـصغيرة التـي تميـز منحنيات شديدة الأهمية والدلالة، في عالم القصة وفي بنائها. من هـذه التفـصيلات ،مـثلاً " السلمة المكسورة " في قصة " الظل " ، ومنها في القصة نفسها، تلك الصورة البليغة التـي تنتهي بها " ويمتد ظلي فيفرش أرض الحجرة الضيقة "، وكلتاهما تقدم التوقع في بداية القـصة وتحققه رمزيا في نهايتها. ومن نماذج هذه الدقة في الوصف - مثلاً - الفقرة الأخيرة في قصة " هكذا ": "أحضرت الأكواب والسكر، وبحثت عن كيس الشاي، تسربت رائحة الغاز فأدركـت أنني لم أغلق المفتاح، دقّ جرس الباب فتحركت ببطء كما اعتدت في الأيام الأخيـرة، وفتحـت الباب ثم أخذت وصل النور من البواب - تحاشيت النظر إلى الاسم المكتوب - جعلته ينتظر ثم عدت إلى المطبخ ورفعت الغطاء ثم حملت البراد إلى الحوض وأفرغت معظم ما به من ماء -

لقد نسيت أنني سأشرب الشاي وحدي - ثم وضعت البراد علي البوتاجاز. أعطيته النقـود ثـم أغلقت الباب.. " (ص٨).

وهذا الوصف الدقيق يمتزج بدرجة عالية من التكثيف في الاستخدام اللغـوي، بحيـث إن عددا قليلاً من الكلمات يحمل عالما واسعا وعميقًا وممتدا - ليس هو مجرد المعـاني المباشـرة التي تحملها كل لقطة، أو مجرد تراكم لهذه المعاني. فجملة مثل " تحاشيت النظـر إلـى الاسـم المكتوب " ، أو مثل " لقد نسيت أنني سأشرب الشاي وحدي " - في النص السابق - تـشير إلى المخفي والمضمر، ولكنه المحرك الأساسي للقصة كلها: ثمة شخص مات من زمن قريب.

عبر الدقة في الوصف والكثافة وحميمية العالم، تتبني قصص نجلاء عـلام بجزأيهـا " اهتزازات غائرة " ، و " اهتزازات صغيرة " . والملاحظ أن هذا البناء محكم في معظم القصص علي نحو تام، خاصة في قصص الجزء الثاني القصيرة جدا، ومعظـم قـصص الجـزء الأول الأطول نسبيا. والملاحظ أن القصص المحكمة البناء هي القصص التي تركز علي العالم الداخلي الحميم لشخصية الراوي أو المروي عنه، سواء كان امرأة أو رجلاً، طفلاً أو عجوزا. أما حينما تحاول القاصة الخروج من هذا العالم الداخلي الحميم إلى العالم الخارجي، عالم الآخرين، وتتعدد زوايا النظر، أو تلجأ إلى الفانتازيا أو التجريد، كما في قصص (الطريق، نور، خيال، بورتريه) - فإن البناء المحكم يكاد يتفكك، وتفلت خيوطه، وتضيع دلالات العمل. ومع ذلك، فـإن هـذه القصص تمثل طموحا محمودا لدي الكاتبة للتواصل مع العـالم الخـارجي، نرجـو أن يتحقـق بالدرجة نفسها من النجاح المتحقق في القصص الأخرى، لأن هذا الطموح هو وحده الذي يمكن أن يقود منظور الكاتبة للخروج من أسر الحالة الداخلية الحميمة، وإدراك أن هذه الحالة الحميمة يمكن أن توجد لدي البشر الآخرين أيضا، ومن ثم تتعدد الألوان ودرجاتهـا، ولا تظـل أسـيرة القتامة وحدها.

*** سحر الموجي :**

دارية: رواية البحث عن الاكتمال

" دارية " هو اسم الرواية الأولي للكاتبة سحر الموجي التىصدرت أخيـرا عـن الـدار المصرية اللبنانية، بعد مجموعتها القصصية المتميزة " سيدة المنام " التي صدرت فـي العـام الماضي عن دار شرقيات والتي أعلنت كاتبة ذات عالم متميز وكتابة خاصة، وهي نفس الملامح التي تأتي هذه الرواية لتؤكدها بامتياز ووضوح.

و " دارية " هو اسم بطلة الرواية التي وعت بذاتها - كما يدل الاسم كنائيـا - حينمـا بدأت الكتابة واتصلت بطفولتها وكان هذا الفعل المركب: الكتابة/ اكتشاف الذات وراء الـصراع الأساسي بينها وبين زوجها التقليدي الذي كان حريصا علي حبسها في قمقم الزوجة التقليدية التي ترعي زوجها وأولادها دون أن يشاركها فيهم أي شيء آخر سواء كانت القراءة أو الكتابـة أو الأصدقاء.

ولأن البطلة قد اكتشفت ذاتها، ووعت بإمكانياتها، بمـساعدة الأب والإلهـة " نفتـيس " فإنها لم تعد مستعدة للتضحية بهذه الذات والإمكانيات لأي سبب من الأسباب، ومـن ثـم فإنهـا تطلب الانفصال عن زوجها أيا كانت الشروط، والتي تمثلت في فقدانها كل شيء حتـى ابنهـا وابنتها اللذين تحبهما ككل أم، وتبرع الكاتبة في تصوير هذا الحب ولوعة الفقـدان الإجبـاري، ومع ذلك فإن مطاردته لها عبر الإنذار بالطاعة والمنع من السفر، تظل حتى نهايـة الروايـة ، بحيث لا يبدو أن الصراع قد انتهي.

وبدءا من الفصل الثالث يبدأ صراع من نوع آخر مع رجل آخر، بدا لها في أحلامها قبل أن يظهر، فتي أسمر نحيل، فنان تشكيلي تلقاه في رحلة لها إلى ألمانيا، ويقـضيان مـا تـصفه البطلة بأجمل سبعة أيام في حياتها " رجعت لي اكتمال إحساسي بأنوثتي، بإنـسانيتي. تجربـة رغم مرها قوتني، وما حدش يقدر ياخد منـي القـوة دي دلوقتي،القـوة دي دلـوقتي أنـت"(ص١٦٦).يتمثل الصراع مع " نور " في أن البطلة قد أحبته وأنه قد أحبها ،غير أنه غير قادر علي أن يواصل حبه، أي حب إلى نهايته، منذ صدمته امرأة أحبها، ومن هنا يظل الصراع قائما مع انتهاء الرواية رغم اليأس من إتمام هذه العلاقة.

غير أن ملمحا مهما في هذه العلاقة الصراعية الأخيرة، يحيلنا إلى الصراع الأعمق فـي الرواية وهو صراع البطلة مع نفسها، لقد أشرنا من قبل إلى أن نور كان حلما يزور البطلة قبل أن تراه. وهي تصارحه بذلك حينما يلتقيان أول مرة، تقول له:

" - نور حاول تفهم، أنا مدركة إني مش باحبك إنت،أنا باحب صورة رسمها عقلي، حاجة مش إنت، إنت اللي واقف قدامي دلوقتي مجرد وهم." (ص١٠٦).

إن هذا الملمح يلتقي مع خيوط أخري كثيرة في الرواية لكي يعطينا العمق الحقيقي لهـا، وهو خصوصية الذات، ومدي وعيها المركب بهذه الذات المركبة، وينفي أن تكون الرواية قائمة علي صراع سطحي وبسيط بين المرأة والرجل.

تقول البطلة - حالمة - في بداية الرواية:" أنا في جمع من الناس حفل، أنظر بالمصادفة في مرآة المدخل، أري وجهي مقسوما نصفين بشكل طولي، كل جزء يحمل ملامح مختلفة عـن الجزء الآخر، والجزءان وجه مفزع ليس أنا،لكني أعرف أن هذا أنا، الجانب الأيمن أشـقر ذو حاجب رفيع منثن لأعلي على شكل قوس.. إلخ " (ص٣٥).

هذه الصورة المرسومة بدقة ككل رسوم الشخصيات والمشاهد الطبيعية فـي الروايـة - تظهر إلى أي مدي كانت الذات مركبة، وتكاد تكون منقسمة علي نفسها، ومـن يتـابع ملامـح شخصية دارية طوال الرواية سوف يلاحظ أن هناك العديد من الامتـدادات المركبـة، فالوجـه الإسلامي الصوفي بارز في الشخصية، وفي نفس الوقت نجد اتصالها الحميم بالتراث المـصري القديم ،والمتمثل في رموزه التي تتكرر طوال الوقت في أحلامها (نفتيس،ونـوت، وسـخمت،و أيبيس، وحتحور...إلخ)، والشخصية عاشقة لوطنها وخاصة النوبة والنيل والقاهرة المعزية، وفي نفس الوقت تفتتن بأنهار ألمانيا وخضرتها ومبانيها القديمة.

نحن هنا إذن إزاء شخصية مركبة متصارعة، تعيش صراعها مع نفسها ومع الآخـرين، بصدق وبقوة ،تستطيع من خلالهما - في النهاية - أن تصل إلى نوع من التـصالح والـسلام الداخلي عبر فعل الكتابة الذي مثل منذ البداية وحتى النهاية مركز الإبداع والأمل والوعي بالذات والقدرة علي الفعل في العالم، وهذا التصالح هو الذي أشار إليه نص أفلوطين المنشور في بداية الكتاب والذي يعد مؤشرا جيدا علي رؤية الكاتبة التي تنطلـق مـن إدراك أن الإنـسان رغـم صراعاته وتركبه يظل باحثًا عن الوحدة وقادرا علي الوصول إليها في النهاية، وهو ما يعطـي أملاً في الإنسان وفي مستقبله، تعضده رؤية الأب المتفائلة بمستقبل مصر أيضا.

يقول (ص٨٥):" كل يوم بيأكد لي إن مصر ست شديدة عفية وولادة، رغم كل ظروفنـا الصعبة كشعب،لازم تلاقي ناس بيجري في عروقهم دم عبد الله النديم وسعد زغلول وفؤاد حداد وفلاحين دنشواي وهدى شعراوي... إلخ".

لقد قدمت سحر الموجي في هذه الرواية تجربة شديدة الخصوصية والعمق ،ونجحت عبر لغتها الدقيقة والمتماوجة عبر المواقف المختلفة بين الحلم والشعر،والوصف والحـوار، وعبـر البناء المحكم الدقيق المتتابع، مع الاسترجاعات الزمنية التي تغني اللحظة الراهنة، وعبر القدرة علي تقديم الشخصيات تقديما إنسانيا عميقًا، نجحت في أن تقدم لنا رواية صادقة وعميقة وجميلة عن معاناة امرأة وجيل وإنسان يتوق إلى الأجمل والأفضل.

*** حسني حسن :**

"اسم آخر للظل"

"**اخلع عنك حجابك المنسوج من الغيوم، وأرني جلدك النقي الأبـيض**" بهذا الـنص مـن نصوص" الشنتو" اليابانية يقدم حسني حسن روايته الأولى للقراء تحت عنوان "اسم آخر للظـل". والنص ـ بالطبع ـ واضح الدلالة بما يود الكتاب أن يقدمه لقرائه: محاولة الوصول إلى الحقيقة صافية بلا أي رتوش أوحجب .غير أن الرواية نفسها تنجح ـ في الحقيقة ـ في تقديم أكثر ممـا يعد به نص الشنتو. هي لاتقدم ـ فقط ـ الجلد النقي الأبيض، بل ما تحت الجلد، أيضا، وربمـا أساسا .

عبر ثلاث رحلات، تقدم الرواية المراحل الكبرى لحياة شاب. منذ الطفولة وحتى نهايـة مرحلة الشباب، مرورا بفترة المراهقة. تختص كل مرحلة بقسم مستقل من الرواية لكنها لا تسير طبقًا للترتيب الزمني التقليدي. فتبدأ بـ " كنت لكم " وتقدم مرحلة الشباب، ثم تعود في" أطـرق الباب " إلى الطفولة والمراهقة، وتنتهي إلى نهاية الشباب في " سناء " .

ورغم أن كل قسم يعتمد مرحلته الزمنية كما أشرنا، أساسا، فـإن الاتـصالات الزمنيـة واضحة بين الأقسام الثلاثة عبر التداخل، مما يعني أن الزمن الأساسي الذي تنطلق منه الروايـة هو الزمن الأخير(نهاية الشباب). فهي منه تبدأ. تقول صفحة البداية :

" كانت قد حذرتني مرة واحدة:

كله إلا هذا. إذا حدث فلن أغفر لك أبدا.

رأيت عينيها البنيتين تطيران شرر حريقها المخبوء، فيما راح فمهـا الـدقيق المزمـوم يرتعش ارتعاشًا خفيفًا يشي بتصميم لا يقبل التراجع.

أيقنت أنها تعني ما تتوعدني به تماما، فأسلمت قلبي لريح الخطر.

كنت أعرف ضعفي الأزلي في مواجهتها. وفي رهان القوة غير المعلـن بيننـا صـرت الخاسر الوحيد. وعبثًا راحت كبريائي ترفع رأسها، وتهيب بإرادتي المتداعية أن تواري ارتعاش روحي لأتقمص دوري الذي أعدته الحياةلي" (ص١٣) .

هكذا تبدأ الرواية من زمن هو آخر الأزمان التي جابتها. عشر سنوات بعد تخرج الراوي في جامعة القاهرة. لكنها تسارع في الصفحة الثالثة من الرواية إلى ما قبل ذلـك بنحـو اثنتـي عشرة سنة أو يقل. مرحلة الطالب في جامعة القاهرة. وحتى في هذه المرحلة نجد ارتدادات لمـا سبق من مرحلة الدراسة الثانوية بطنطا(ص ٢٠) لكن تظل هذه المرحلة هي بؤرة هذا القـسم ، مثلما يحدث أيضا مع القسمين الآخرين . وإن كانت التداخلات الزمنية فيهما أكثر وأقوي. بحيث تظل "سناء"صاحبة القسم الأخير، هي الشخصية المركزية التي تربط الأقسام الثلاثـة. وتكـشف

القيمة الأساسية للرواية، تلك التي يجد القارئ بذورها الأولى في جمل البداية، المذكورة أعلاه. وأقصد بالقيمة هنا، القيمة الجمالية القائمة علي التوتر الدرامي المعجون بلحم البشر ومشاعرهم وأحاسيسهم، والمدرك عبر وعى تناقضي حاد وعميق بالإنسان والواقع، والحياة بصفة عامة.

علي مستويات عديدة، تمثل جمل البداية شبكة الخيوط الأساسية التي تحكم بناء الرواية :

الشخصيتان الأساسيتان اللتان تعيشان عمق الأزمة، والعلاقة التي تؤطر هذه الأزمة وتصنع منها الأحداث. في الجملة الثانية ترد كلمة " هذا " في قول سناء: " كله إلا هذا " ونحن لا نعرف ما "هذا" إلا في نهاية الرواية. نعرف أن " هذا " ليس إلا الخيانة الزوجية التي يعيشها الراوي مع" نجوى " زميلته القديمة (بدءا من ص١٣٦) التي كانت مرفوضة تماما من قبله، ولكنها تبدو الآن قدرا ومصيرا، لابد أن يقع فيه الراوي، تحقيقًا لنبوءة سناء منذ بداية الرواية:

"لا أعرف أي إرادة ربطت مصيري بك. سوف تضيعني، لاشك عندي في ذلك. عرفته منذ البداية. وما كان بمقدوري أن أنفيك عن حياتي قبل أن تكتمل الدورة وفق قانونها الخاص. وعندما يؤذن الديك ثلاثة، سوف تنكرني وتنشد حريتك وخلاصك في حضن امرأة غيري. ولكنك ستبقي معها علي إيمانك بي أنا، وستحبني حبا كبيرا، ولن تنساني أبدا" (ص ١٥).

غير أن قراءة الرواية، وإعادة ترتيب فصولها، سوف تكشف أن نبوءة سناء لم تكن مجرد توقع شخص ذكي يعرف الراوي جيدا، وإنما هي حقيقة قدرية (فعلاً) لمن يؤمن بالتحليل النفسي والفلسفة الوجودية. فلا يمكن لشخص فقد الأب منذ طفولته، وتولته أمه كمسئولية تاريخية، إلا أن يفقد الأمان ويغوص في حضن المشاعر والانطواء، وأن يفشل دائما في التواصل مع الآخرين، لكي يعود إلى البحث عن هذا التواصل مرة أخري، وبنفس الطريقة. ورغم التصالح الذي تحقق مع الأب، في نهاية الرواية بموت الأب فعليا، نجد أن الأزمة مازالت قائمة:

"وطوال الرحلة التي بدت بلا نهاية، راح فيضان من الصور والكلمات والموسيقي يلقي باندفاعاته علي عقلي موجة بعد موجة، وفي نهاية كل منها، كنت أبقي خائبا، مهزوما، ووحيدا"(ص ١٦٠).

ورغم ما يبدو من بعض الانعتاق الذي تمثله للراوي جملة الرواية الأخيرة "أخذت نفسا عميقًا، وفي هدوء ونشاط جديد، أدرت ظهري للبحر راجعا إلى المدينة" (ص ١٦١)، بما تعنيه من محاولة للتخلص من الماضي، ومن الارتباط الرمزي بالبحر الممتد عبر الرواية، فإن الإدراك العميق يقود إلى أن هذا الانعتاق ليس إلا الانعتاق العادي، انعتاق كل بداية في كل مرحلة، لكنه لا يشير إلى أنها بداية جديدة مختلفة عن البدايات السابقة التي انتهت بالخيبة والهزيمة والوحدة.

إن العلاقات التي يعيشها الراوي منذ البداية، سواء كانت مع الذكور أو الإناث، وسـواء كانت عاطفية أو سياسية، تنتهي جميعها بالفشل والهزيمة، من سعاد إلى حنان إلى تهاني، إلـى سناء إلى نجوى أخيرا. ومن مجاهد إلى يوسف إلى حامد إلى السجن والاعتراف علي الـزملاء وترك القاهرة والحياة بالإسكندرية في ضياع ثم استقرار يؤدي إلى ضياع في النهاية.

إن الراوي لا يمتلك ثقة حقيقية بنفسه. ورغم أنه يعرف البـشر معرفـة جيـدة وعميقـة وحساسة، فإنه يبدو غير عارف بنفسه جيدا بنفس الدرجة. والأقرب إلى الظن أنـه يمتلـك - رغم هذه المعرفة - تسليما حقيقيا بالدور الذي أعدته الحياة له. وهذا ما سبق أن اعتبرناه، قدرا محتوما لدورة تمر بها حياته، غير أن التأمل في هذه " الحياة " التي تعد الأدوار للناس، كمـا هي في الرواية، يكشف عن أبعاد أخري غير وجودية وغير فرويدية أيضا. وتكاد تكون سياسية اجتماعية، فأسرة الراوي متوسطة الحال تعيش في طنطا منذ تهجير الأسر الذي تم من شواطئ قناة السويس مع حروب ٦٧ - ١٩٧٣. والأب الذي أصبح ثريا. يهجر أسرته ليتزوج بـامرأة أخرى، لكنه يفقد كل ثروته قبل أن يموت موصيا الراوي بأبنائه من الزوجة الأخرى، والراوي الذي يعيش مرحلة الدراسة الجامعية. في مدينة الطلبة الجامعيين يفشل في العمل الـسياسي، لا لعيب فيه وحده، وإنما لعيوب واضحة في الحركة السياسية التي كانت تعمل في الجامعة آنـذاك - بين هيمنة الحالمين وأشباه الأنبياء (يوسف) ،والاختراق البوليسى الواضح لهذه الحركة. وهذا الراوي نفسه يفشل - لسنوات طويلة - في أن يجد عملاً بعد أن يتخرج، وهو الذي كان يتنبـأ لنفسه، وكذلك الآخرون - بموقع مرموق ككاتب صحفي.

علي هذا النحو، لاتقدم الرواية إذن أزمة إنسان فرد تحكمـه قـوانين الـنفس والوجـود فحسب، بل تقدمها باعتبارها نموذجا عميقًا لأزمة جيل كامل من المصريين عاش انهيار الوطن بعد مجمل سياسات السبعينيات سواء بفعل سياسة الانفتـاح، أو سياسـة الـصلح مـع العـدو الإسرائيلي والأمريكي، هذا الانهيار الذي يمثل الأرضية الحتمية لهذا الوعي المأسـاوي الـذي يحكم بناء هذه الشخصية، لا شخصية الراوي فقط، وإنما مجمل الشخـصيات الأساسـية فـي الرواية، بل وحتى الشخصيات التي تبدو غير أساسية. مثل شخصيات أخت الراوي وأمه وأبيه، وحتى نجوى التي بدت لنا - في البداية - سطحية وساذجة.

إن شخصيات الراوي، ويوسف، ومجاهد، وسناء هي شخصيات شديدة التركيب والـذكاء والحساسية، غير أن كلاً منها يبدو أقرب - في العمق - إلى الشر رغم ما يبدو عليه من طيبة وحسن نوايا. لنقل بلغة التحليل النفسي إن النزعة الـشريرة تتغلـب - فـي النهايـة - علـي الشخصية لتحولها إلى شخصية تدميرية، سواء لذاتها أو لغيرها. ولعل مصير كل من الـراوي وسناء ومجاهد، وهي الشخصيات الثلاثة التي تدمر بعضها بعضا، يكشف هذا القانون التناقضى الذي يحكم بناء الشخصية في هذا العمل. ولعلى أبادر هنا وأقول إن هذا القانون - الذي يحمـل

الوعى العميق – هو في الأساس قانون الراوي، أو لنقل المؤلف نفسه، بغض النظر عن الحرص على اعتبار الرواية ترجمة ذاتية.

إن فهم الشخصية البشرية وتكوينها بهذا العمق، يتجسد – في الحقيقة – عبر آليات كتابة حادة ومرهفة، يبدو فيها الكاتب وكأنه يمتلك اللغة امتلاكًا مطلقًا، ويدير طاقاتها حسب إرادته في إبراز جماليات معينة في الوصف وفي الحوار وفي الاسترجاع، دون نقص أو زيادة، لكن هذه الإمكانيات اللغوية ذاتها تبدو ملكًا لكل الشخصيات في الرواية. كل الشخصيات تتكلم بنفس مستوي اللغة، و بنفس الدرجة من العمق والحساسية والدقة. وطبعا، بالوعي التناقضى المأساوي.وهذا ما يشير إلى نوع من فرض المنظور الذي مارسه المؤلف على مجمل شخصياته، بحيث لم يسمح لها بأن تقدم نفسها طبقًا لخصوصيتها واختلافها وتمايزها.

وربما كان هذا هو العيب الوحيد في هذا العمل. لكنه لم يمنعه – في النهاية – من أن يقدم سلسلة متكاملة من حيوات البشر، الذين فرض عليهم (سواء بإرادة المؤلف، أو بإرادة الحياة، حسب تعبير الراوي، أو إرادة الظروف الاجتماعية والسياسية في العقود المصرية الثلاثة الأخيرة) أن يكونوا متشابهين، نجحت – هذه السلسلة – في أن تقدم تجسيدا عميقًا لأزمة ليست فردية،وليست فقط أزمة جيل في وطن، بل تغوص في محليتها، لتصل إلى الأعماق الإنسانية، ولتقدم – أيضا – نموذجا للكتابة الفنية أعتقد أنه من أفضل – إن لم يكن أفضل – ما قدمه أبناء هذا الجيل الجديد من الكتابة حتى الآن في ميدان الرواية.

* ميرال الطحاوي :

الخباء

"الخباء"عنوان الرواية الأولي للكاتبة الشابة ميرال الطحاوي، ليس أفضل تـسمية ممكنـة لهذه الرواية المتميزة التي تشي بكاتبة حقيقية جادة، تمتلك عالما شـديد الخـصوصية، وتعـيش معاناة حقيقية ورؤية متميزة للعالم (ربما نبعت من خصوصيته) ولغة رهيفة محكمة، لاشـك أن المعاناة كانت وراءها.

في مجموعة من الفصول المتلاحقة التي يعنون كل منها بمثل أو حكمة أو قول مأثور من أقوال الحياة البدوية، تقدم الرواية بعض معاناة هذه الحياة. غير أن هذا التقديم لـيس سـردا أو حكيا مألوفًا لقصص هذه الحياة، ولا وصفًا للعادات والتقاليد.. ليس كل هذا هو المقـصود بهـذا العمل، وإن كان يرد تلقائيا بوصفه خلفية أو أرضية تقوم عليها "المأساة"الحقيقية التـي تـسعي الرواية لتجسيدها..

استخدام مصطلح " المأساة " لوصف حالة (فاطمة) الراوية والبطلة في الرواية، لأن هذا الوصف هو أقل ما يجب إزاء مجمل الشروط التي يعيشها الإنسان، سواء كان رجلاً وامـرأة، في هذه البيئة البدوية القاحلة العقيم العذبة في آن معا.

لا يفهم القارئ في البداية لماذا هذا الإهداء القاسي الذي يتصدر الرواية: " **إلى جـسدي.. وتد خيمة مصلوبة في العـراء**" ،إلا حينما يتابع حركة الحياة القاسية في البادية التي عاشت فيها فاطمة بين أمها المشلولة منذ البداية، وأبيها الرحالة الذي لا يستقر إلا ليرحل، والأخوات يـدرن حول الحياة دون أن يدخلن فيها، وحول الأم الصامتة الباكية، والجدة التي تعود دائمـا ممارسـة أبشع أنواع التصلب " الرجولي " علي الجميع بما فيهم الأب وضد البنات بصفة خاصة لمجـرد أنهن بنات ولسن ذكورا.

في هذا العالم (النسائي) المعادي، تعيش الطفلة المدللة (فاطم/ فطـوم/ فاطمـة)، وحيـدة معذبة لاتنجيها من هذا العداء عذوبة الأب وحبه الجم لها وصورته التي تروح و تجئ، وكأنـه الملاك الصامت المعذب الذي لا يستطيع البقاء (في هذا العالم) ولا يطيق الرحيل إلـى الأبـد. وفي هذا العالم المعادي لا تقود شقاوة فاطمة إلا إلى كسر ساقها والبقاء عليلة الجسد، إلى جانب علة النفس، ولا يبقي لها سوى المهرة (خيرة التي تحبها وتجدها معادلاً مناسبا لهـا)، وكـذلك الأب، الذي يصف ابنته ومهرتها بنفس الصفات تقريبا (ص٥٤):

" فاطم ستصبح أميرة.. مثل الجراكسة الحمر. إنها عدنانية أصيلة، أليست أحق مـنهن، وهي بنت الأجاود " .

لكن فاطمة لا تصبح أميرة، رغم ما تمتلكه من مقومات شخصية تؤهلها لذاك، لكن اللحظة الزمنية والشروط الجماعية تحول دون ذلك، بل تؤدي إلى نقيضه. فالطرف الجديد الـذي يبـدو مؤهلاً لإخراج هذه الشروط من عقمها وهو " الخواجاية " (آن)، لا يؤدي إلا إلى مزيـد مـن الخراب والعقم للبيئة، ومزيد من الدمار للأميرة، فآن ليست إلا أجنبية (غازية) طامعة في خيـر المكان وخاصة خيوله الأصيلة، وربما كانت أيضا طامعة في الرجل (أبي فاطمة)، بل إن طمعها قد طال فاطمة نفسها (ومعادلها "خيرة")، إذ حين تعذر الفصل بين الاثنتـين، تحـتم الاسـتيلاء عليهما معا، بحجة تدريب المهرة، وعلاج ساق فاطمة، وكانت النهاية هي بتر سـاق فاطمـة، لتعود في النهاية إلى البادية كئيبة صامتة وحيدة وحدة مطلقة "فاطم ليـست إلا حبيبـة وحـدتها وضجرها ولياليها الحزينة " (ص١٣٤).

ولأن الحال هكذا، فلا يبقي أمام الكاتبة إلا أن تهدي عملها إلى جسدها المصلوب وحيـدا في العراء. ليس معني هذا المطابقة بين فاطمة وميرال. ولكنه يعني أن رؤية الكاتبة للعالم تكـاد تتبنى مأساة فاطمة في العالم الذي تعيش فيه، وهي رؤية مأساوية كما سبق القول. وهذه الرؤيـة علي قتامتها تنقذ الرواية من مزالق كثيرة كان يمكن أن تتهددها مثـل المنظـور الـسياحي أو الأنثروبولوجي الذي يغري في مثل هذا العالم، كما تنقذها أيضا من المنظور النسوي الذي يهيمن علي كتابة جيل ميرال من "البنات" الآن.

إن الرؤية المأساوية ولنقل "الوجودية" تحاول أن تمسك بأزمة الإنسان في مجتمع مغلـق، كف عن إعادة إنتاج نفسه، ولا يملك الإنسان فيه إلا أن يعيد نفس الدورة القديمة بحذافيرها فـي نهاية المطاف:

("صافية " تأتي ومن خلفها العبد وركوبة بخرجين (كما كانت الجدة التي رحلت تفعـل تماما) تنخز بعصاها وتدور في البيت، تدخل غرف الكرار والطبيخ والعجين، ومن خلفها تـسير الخالة " راحات " مستسلمة، تسأل عن الحمام الذي زغب، والبيض الذي فقس، والطحين الذي لم يأت أوانه، تدفس عصاها في كل شقوق البيت وتعطي الأوامر)(ص ١٢٤).

وفي نفس الوقت لا يؤدي التدخل الخارجي - سواء في حالة "آن" أو في حالـة الزوجـة التركية "ظاظا" - إلا إلى مزيد من العقم والدمار لهذا المجتمع (أليس هذا حالنا؟).

إزاء هذه الحالة من الاغتراب (الوجودي) لمثل هذا الإنسان، فإن مسافة ضرورية لابد أن تفصل بين الدوال اللغوية ومدلولاتها. كما أن مسافة ضـرورية تفـصل بـين اللغـة بـدوالها ومدلولاتها ومرجعها في العالم الخارجي. وتصبح الرواية بضمير المتكلم المأزوم (فاطمة) وسيلة ضرورية لرؤية الأشياء بعين الطفل نصف الواعية، الحالمة، القريبة من التجربة الشعرية، حيث الإنسان الفرد جوهر الوجود، وخاصة إذا كانت مأساته هي جوهر مأسـاة هـذا العـالم. الهـم الأساسي إذن هو الإمساك بهذا الجوهر، وهو هم لا يتحقق عبر اللغة " الوقائعية " التـي تهـتم

بالرصد الخارجي (الموضوعي)، وإنما عبر لغة تحاول الإمساك بالمشاعر الخفية الدفينة، ليس فقط للبشر، وإنما حتى للأشياء. وهذه المشاعر، في مثل هذه الجماعة، غير صريحة أو صافية كما تقول لنا الدراسات الأنثروبولوجية، بل مشاعر مكبوتة مكتومة، لا يجيد أصحابها التعبير عنها، وأظن أن الكاتبة نفسها قد نجحت في أن تنقل للقارئ هذا الكبت والكتمان عبر لغتها الصادقة وخاصة في مسافتها واغترابها، لتقدم لنا ـ في النهاية ـ عملاً ينبئ بكاتبة متميزة.

*** أحمد والي:**

ثلاث شمعات للنهر

"ثلاث شمعات للنهر "هي المجموعة القصصية الأولى للكاتب المتمكن أحمد والى، صدرت أخيرا في طباعة أنيقة أشرف عليها الفنان محمد بغدادي الذي يستحق التحية لإحساسه المرهف بالكلمة وباحترامها والتقاط محتواها وإعطائها حقها المناسب من التشكيل اللوني والمساحي والطباعي بصفة عامة.

والمجموعة تنقسم إلى مجموعتين : كتابين حسب تعبير صاحبها. يضم كل منهما تسع قصص ذات عالم واحد أو عوالم متقاربة . ومع ذلك ، فإن للكتابين طوابع مشتركة تبرر - إلى حد كبير - وضعهما في إطار مطبوع واحد يبرز كاتبا ذا قسمات وملامح متميزة.

إن المجموعة تقدم عالما متميزا برهافته وبساطته ودقته في نفس الوقت ،عالم منظور إليه بوعي فرد واحد ، ولكنه وعي متطور يبدأ منذ الطفولة وينتهي إلى الشباب . في الكتاب الأول تبرز بشكل غالب رؤية الطفل (حول السنوات الخمس) وعالمه ، ويري الآخرين من خلال هذه الرؤية الذكية والحساسة. أما الكتاب الثاني فتستمر فيه رؤية الطفل ولكنه يخرج من عالمه المحدود الضيق (نفسه وأسرته) إلى عالم أرحب ؛ عالم البشر المحيطين به في القرية، وبعد ذلك في المدينة (في سن أكبر). وفي كلا العالمين يسيطر اختيار واضح للبشر المجهدين والمنهوكين والعاملين دون جدوى حقيقية تعود عليهم. وفي بعض القصص يبرز بوضوح السبب في هذا المجهود الضائع ، أقصد الاستغلال الطبقي ، ولكن في معظم القصص يختفي هذا السبب، ولكنه يبقي كامنًا في سلوك البشر وفي وعيهم أو في وعي المتلقي الذي تصله إشارات الكاتب الخفية.

في قصص الكتاب الأول يبدو الطفل قويا ولطيفًا ومتفجرا بالحياة وطموحا إلى عالم أكبر من عالمه، ويسعي دؤوبا في هذا الطريق، ويجد من الأكبر منه سنًا تأييدا لهذا الطموح، ولكن لحظة التحقيق لهذا الطموح يفاجأ الطفل بقمع عنيف حتى من بعض الذين يؤيدونه (صورة العم الشاب أساسا).وهو قمع لا يبدو مبررا علي الإطلاق في نظر الطفل، ونظر الكاتب أيضا، ولكنه لا يمتلك إمكانية دفعه فيلجأ إلى البكاء (راجع قصة "يوم صار كبيرا").ومع ذلك فهو رويدا رويدا ينمو ويكبر ويصبح أكثر قدرة علي المواجهة، اعتمادا علي عناصر الحب الكامنة التي يحملها له قاهروه، لأنهم أهله.

أما في قصص الكتاب الثاني فإن القهر الواقع علي البشر يبدو في كثير من الأحيان منطقيا ذا أسباب اجتماعية، ولكنه في أحيان أخرى يبدو ميتافيزيقيا، وخاصة في كثير من القصص التي تنتهي نهايات فاجعة (الموت الفجائي أو الغياب النهائى أو الصمم ..إلخ، راجع

قصص: مطار جميل أخرس، يوم رخاء، زحام الشارع الكبير، الثلاثة، صاحب المولد). وهذه المشكلة، الموت الفجائي، أو الغياب يمكن أن نجدها أيضا في قصص الكتاب الأول مثل (أمطار،وحكاية عن العم، والحصاد). بل إنه في بعضها يكاد يصل إلى حد الميلودراما، كما هو الحال في (الحصاد)،ولكنه ينقذها بفضل تقطيع المشاهد واللجوء إلى تعدد المنظورات .

إن الكاتب - في هذه القصص - يقيم مزاوجة جميلة بين السرد والرسم بحيث لا يغطي أحدهما علي الآخر. ففي القصة دائما حدث واضح نام ومنظور ، سواء كان داخليا أو خارجيا. ولكن الكاتب يغلف سرده بلغة شاعرية رقيقة تحيط بالحدث وتعمقه وتجعلنا قادرين علي الغوص في منحنيات الشخصية (أو الشخصيات) وفي دواخلها العميقة وذلك عبر نفس غنائي واضح يزداد في بعض القصص ويقل في بعضها.ولا يختل هذا التوازن بين السرد والرسم إلا في قصتين من قصص المجموعة، ففي قصة " اللباس التحتاني " يطغي الحدث علي اللوحة الجميلة فيفسرها - في تقديري - وكان من الأفضل أن تبقي القصة - اللوحة بدون الجملة الأخيرة ،وفي القصة الجميلة " أيام العائلة الكبيرة" يطغي الرسم علي القصة فتفتقد الحدث وبالتالي تفتقد بنية القصة القصيرة، ونكون أقرب إلى فصل جميل في رواية ينبغي أن تكتب .

وهكذا فإن هذا الكتاب يقدم لنا كاتبا يحمل أصفي وأفضل خصائص كتّاب القصة القصيرة الجدد الذين يمتلكون رؤية شمولية للعالم تجعلهم لا ينغلقون علي ذواتهم، دون اعتقالها، فيقيمون جدلاً بينهم وبين العالم الخارجي - الذي يدركون جدليته أيضا. وهذا يجعلهم قادرين علي اكتشاف صيرورته التي تحمل بالضرورة - مزيجا من الألم والأمل. ورغم عنصر الموت الفجائي الذي يشكل ملمحا أساسيا في رؤية أحمد والي، يظل وعيه بالأمل والحياة الدافقة قائما وقويا في مختلف القصص.

* عبد الناصر صادق :

النص الأول

منذ عدة سنوات التقيت بالنص الأول لعبد الناصر صادق، وكان واضحا أنه يحمل بصمات فنية خاصة تختلف إلى حد كبير عن بصمات أبناء جيله من القصاصين. وكان عبد الناصر آنذاك في حوالي العشرين من عمره. ومنذ ذلك التاريخ أخذ عبد الناصر يوالى البحث عن طريق خاص يحقق به هذه البصمات على أفضل وجه، وسوف يظل هذا البحث دائبا لديه، لأنه لن يرضى بأقل من التحقق الكامل لإمكانياته، وهى تتأبى على هذا التحقق لأنها متعددة وثرية ، و لا تسير في اتجاه واحد. ومن هنا نجد أن أكثر من شكل يتوفر في أعماله التي كتبت حتى الآن. هناك الشكل القصير جدا والذي لا يزيد عن الصفحة الواحدة. وهناك الشكل الطويل نسبيا والذى يتجاوز العشر صفحات. هناك طريقة السرد التي تعتمد على التداعي الداخلي واللغوي أساسا، وهناك طريقة أخرى تعتمد على الحوار بين التداعي والوقائعي، بين الداخل والخارج وبين الأزمنة المختلفة.

وعبد الناصر غير راض تماما على الأشكال القائمة في القصة القصيرة. ولا يرى فيها إمكانية لتحقيق رؤيته الخاصة ووعيه الفني العميق. وهذا صحيح، ولكنه يلجأ أحيانًا إلى شكل شديد التقليدية (تيار الوعي) دون أن يستطيع من خلاله أن يحقق ما يريد. وفي نفس الوقت يعمل على أن يطور من الكتابة الواقعية نمطًا خاصا به يطعمه بالأحلام والتداخلات والتحليل الباطني العميق، دون غياب لتاريخ الحالة وأبعادها المختلفة. واعتقادي أن هذا هو الطريق الذي يمكن أن يتحقق من خلاله، ومن خلال الاستمرار في تطويره – فن عبد الناصر، ومن هذا الاتجاه القصة المنشورة هنا.

في هذه القصة "ظل الحلم القديم" ينطلق الكاتب من لحظة أزمة نمطية هى لحظة العلم بوفاة الأم التي مثلت له آخر سند في الحياة. وتكشف" آخر سند في الحياة" هذه تاريخًا معقدا للشخصية التي كانت شخصية ثورية مليئة بالحركة والفعالية والصراع سواء في قريته في الطفولة أو في الجامعة.... إلخ. والآن تعيش الشخصية لحظة الأزمة التي لا تصبح مجرد فقدان الأم ،وإنما تصبح احتمال فقدان الحياة عبر الاندماج في الشجرة، ولكنه احتمال لا يتحقق في نهاية القصة.

يجسد الكاتب هذه اللحظة بتاريخها الماضي وامتداداتها في الحاضر، عبر تداخل زمني واضح، وكذلك عبر تداخل في مستويات الوعي أصعب من أن يصنف هنا، فثمة درجات لا نهائية من الوعي ـ واللاوعي تكشف عنها اللغة ، اللغة القادرة – في يد هذا الفنان – حيث تصف لحظة مجيء الأخ وأثرها على الراوي، ولحظة فراقه. لحظة تقلص عضلات الوجه أو

الساق، ولحظة غياب الرؤية تحت لحاء الشجرة وأوراقها المتراكمة، ولحظة انفتاح العين علـى الأشخاص – في النهاية – لتبقى "الوجوه حفائر بالعين تراودها الأشياء".

هذه المستويات المتراكبة والمتتابعة من الوعي في الحاضر تتداخل مع مستويات شـبيهة أخرى تحمل الماضي في الميدان وفي السرادق وفي المنزل وفي المعتقل... إلخ، وهـى التـي تشكل في الحقيقة الخصوصية الأساسية لفن هذا الكاتب، أي قدرته على الخروج من التـصنيف إلى حلمي وواقعي أو لغة شاعرية ولغة نثرية.. إلخ، لكي يضع نفسه كاملاً، باحتراق كامل، في قلب اللحظة، بأمانة كاملة ودقة شديدة، ودون غياب للوعي بأنه يكتب فنًا يحتاج إلى بناء مكتمل ومحكم وناضج وجميل.

*** القصة القصيرة:**

بين عمومية النوع وخصوصية الأشكال

قراءة في مجموعتين لحجاج أدول، ومحمد عبد الوارث

في النصف الثاني من القرن التاسع عشر تبلور - في أوربا - نوع أدبي، قصصي جديد، مختاف إلى حد بعيد عن النوع الروائي الذي كان قد تبلور قبل ذلك بأكثر من قرن من الزمـان، ليعلن عن احتياج جمالي جديد مغاير للاحتياج الجمالي الذي أعلنت عنه الروايـة. وكـان هـذا الاحتياج الجمالي تمثيلاً فنيا لاحتياجات إنسانية اجتماعية حملتها الطبقة الوسطي في أوربا بعـد تحولها إلى المرحلة الاحتكارية التي تحول فيها الإنسان الفرد من وضع الانتـصار والتحقيـق والانتشاء إلى وضع التأزم والاغتراب إزاء الشركات الاحتكارية والتي تحالفت معها الـسلطات، ضد حريات الفرد العادي.

من هنا، فإن التعريف الدقيق للقصة القصيرة، والذي يميزها عن غيرهـا مـن الأنـواع الأدبية والفنية بصفة عامة، هو أنها فن الأزمة، أزمة الإنسان المهمش المغترب، وهذه الأزمـة تُجسد في لغة موجزة كثيفة وشكل قصير محكم البناء متوتر اللغة.

ورغم أن هذه الخصائص هي الخصائص الأساسية التي تميز القصة القصيرة نوعا أدبيا، فإن التعامل مع هذه الخصائص لدى كتاب القصة القصيرة في مواقع مختلفة من العـالم، وفـي أزمان مختلفة، أظهر تمايزا واضحا لدي المدارس والكتاب، بل ربما في داخل أعمـال الكاتـب الواحد نجد أشكالاً مختلفة من مرحلة إلى مرحلة أو من عمل إلى عمل آخر، ولعل مقارنة أولية بين شكل القصة القصيرة في مجموعة بهاء طاهر الأولي "الخطوبة"، ومجموعته الثانية اللتـان يفصل بينهما حوالي عقد ونصف من الزمان: " بالأمس حلمت بك " تكشف درجة واسعة مـن الاختلاف والتمايز، وهما اختلاف وتمايز يعترف بهما الكاتب نفسه في ملحـق روايتـه"خـالتي صفية و الدير " المعنون بـ "إنني أنتظر".

ومثلما كانت نشأة القصة القصيرة تلبية لاحتياجات جمالية إنسانية اجتماعية تبلورت فـي مرحلة انتقال مهمة في حياة البرجوازية الأوربية، فإن تحولات الأشكال في داخل نوع القـصة القصيرة، هي أيضا تلبية لتحولات جمالية في مراحل تاريخ هذه الطبقة، وخاصة شرائحها الدنيا القريبة من حالة الأزمة والاغتراب والهامشية، كما أنها أيضا تلبية لخصوصيات محلية متعلقـة بوضع كل مجتمع علي حدة، وفي لحظات معينة، وبتراث هذا المجتمع فـي القـص، وأيـضا بخصوصية الكاتب وانتماءاته وتحيزاته ورؤاه وعلاقته بمجتمعه.

بدأت بهذه المقدمة العامة لأوضح، من ناحية، الملامح العامة للقصة القصيرة ، ولأمهد - من ناحية أخري - لخصوصية المادة التي هي موضوع هذه الورقة، أقصد مجموعتي"غزليـة

القمر " لحجاج أدول، و " زمن بعث المراثي " لمحمد عبد الوارث، فمع أن المجموعتين تنتميان إلى "نوع" القصة القصيرة، ومع أن الكاتبين متجايلان نسبيا، ويعيشان نفس الأجواء والظـروف السكندرية، فلسوف نجد مسافات واسعة من الاختلافات بينهما، سنحاول رصدها بإيجاز.

غزلية القمر:

"غزلية القمر" هو عنوان القصة الثالثة من قصص مجموعة حجاج أدول الثلاث، وربمـا كانت أفضلهن وأكثرهن كثافة رغم أنها ليست أكثرهن قربا من خصوصية نوع القصة القصيرة، ففيها من الغنائية والغناء (أقصد الشعر الخالص المتمثل في أغاني محمد وردي)، ما يكاد يجعلها تقترب من القصة متداخلة الأنواع. ومع ذلك فإن إحكام الحبكة الدرامية في القصة وعمقها عبر الأصوات المتعددة المأزومة، يرشحها لأن تكون أفضل القصص الثلاث. تليها من حيث الإحكام القصة الأولي "هوجة أم حلمة" وتبقي القصة الثانية "زواج هجلة ميرغني" أقل القصص إحكاما، رغم أنها أكثرهن قربا من خصوصية القصة القصيرة كنوع " القرد المأزوم الهامشي " .

يبدو هذا الحكم العام انطباعيا للوهلة الأولي، لكن التأمل فيه يكشف قانون هذه المجموعة، أي يكشف خصوصية حجاج أدول. بمعني أن الكاتب الذي يحمل تراثًا قصصيا ثريا وغنيا يمتـد إلي أعماق زمنية تصل إلي عدة آلاف من السنين (حضارة النوبة القديمة)، والذي يـراه مهـددا بالضياع والاندثار، لا يجد أمامه سوي الإيغال في خـصوصية هـذا القـص. المنطلـق مـن خصوصية هؤلاء البشر في حياتهم اليومية الثرية المركبة، مقدما تقنيات هذا القص المتناسبة مع هذه الحياة، حتى لو لم تكن - أي هذه التقنيات - قريبة من تقنيات القصة القصيرة المألوفة، بل إنها ربما كانت أفضل وأجود كلما بعدت عنها.

ليس معني هذا القول أن القصص ليست قصيرة، هي كذلك بامتياز، وللبرهنة علي ذلـك نستطيع القول إن الأزمة الأساسية في كل القصص، هي بمعني ما أزمة إنسان فرد، أزمة دائمة لا تحل إما بسبب الأوضاع الاجتماعية التي يعيش فيها، أو بسبب قدر يحكم الكون (في منظـور المؤلف) ويجعل الزمن دوارا، فما إن تحل أزمة حتى تنشأ أخرى، وهكذا. ومما يؤكد التفـسير الأخير (الكوني)، أن الأزمة دائما في القصص الثلاث هي أزمة منغلقة بأكثر الغرائـز حيويـة والتباسا: غريزة الجنس، والذي لا يبدو هنا بوصفه مجرد شهوة جسدية زائلة، بل بوصفه قانونًا حاكما للحياة ومفجرا للطاقات وموجها لكل الصراعات، ليس فقط في داخل الإنسان الفرد، بـل في مجمل الجماعة، ليس فقط الجماعة العشائرية النوبية، بل الجماعة المجتمعيـة التـي تـشمل الوطن كله، كما هو الحال في القصة الأولي.

نستطيع أن نجرد القصة الأولي " هوجة أم حلمة " في أزمة مركزية هي أزمة الراقصة " أم حلمة " المتمثلة في شبقها ليس في ممارسة الجنس مع الرجال فقط، بل في الـرقص أمـام الجماعة وإثارة شهواتهم، وبصفة خاصة في المناسبات المقدسة، وكأنها بـذلك تريـد أن تعلـن

(ومعها الكاتب) أن الشهوة الجنسية الأسطورية، زراعة الحياة، ليست أقل قداسة من المقدسات الدينية التي يتواضع عليها الناس. وبسبب شهوة أم حلمة هذه تضطرب الأحوال في مصر العثمانية حيث يقع في غرامها المسئولون الكبار مما أثار المجاورين والمشايخ والعامة، إلي الحد الذي قاموا فيه بهوجة سميت باسم " هوجة أم حلمة " . ولا تنتهي شهوة أم حلمة إلا بشهوة أخري، هي شهوة زوجة الوالي في الانتقام (بدافع الجنس أيضا) حيث تقتل هذه الزوجة أم حلمة، وتنتهي الهوجة، وينتهي الوالي والعشاق " لتعود الدائرة تدور". و"سبحان الله الذي يغير ولا يتغير" (المجموعة ص ٣٧).

في القصة الثانية تتمثل الأزمة في حاجة " هجلة ميرغني " الإنسانية الطبيعية في الزواج، الذي كان مرشحا له ابن عمها، لكنه هرب إلي الشمال وتزوج جورباتية باهتة اللون. وهذه الأزمة تمتد عبر القصة مارة بصراعات طفولية وصبيانية تحاول زيادتها كلما حان موعد انفراجها. وبالفعل تنجح مجموعة البنات مع زوجة نجد الأهتم الذي رغب في حل الأزمة (أزمته وأزمة هجلة) بالزواج منها، نجحن في إيقاف هذا الحل، وإن كن لن ينجحن في وقف المحاولات المستمرة التي يقوم بها البشر لحل أزماتهم.

في القصة الثالثة " غزلية القمر " تقوم الأزمة علي نفس المحور محور العشق، ولكنه هنا عشق محرم، ولكن تحريمه (وهذه خصوصية مهمة في المجتمع النوبي يكشف الكاتب عنها ببراعة) لا يمنع التعبير عنه بقوة عبر الغناء والرقص. فحفلة عرس تتحول إلي أسطورة طقسية للإعلان عن الحب المكبوت أو المحرم، دون أن يستطيع أي أحد أن يمنعه، بل نستطيع حتى أن نقول إن الجميع متواطئون علي حق العشاق في هذا الإعلان، والاستمتاع به واحترامه، غير أن هذا كله لا يحل الأزمة، فالصراع قائم دائما بين العشق وبين المواضعات الاجتماعية التي تمنعه وتقمعه، فحتى إذا كانت أزمة دفع الله وآرجو علي وشك الانفراج، فإن أزمة سليم نفيسة الذي حرم من الزواج بالمرحومة سعدية، لن تحل إلي الأبد، ويبدو أن أزمة سميحة التي غاب خطيبها في الشمال أيضا سوف تكون تكرارا لأزمة هجلة (في القصة السابقة) التي لن تحل رغم مراقصة محمد وردي لها وغنائه من أجلها.

بهذا النمط من الأزمات، رغم أسطوريتها وكونيتها، تبدو النصوص قريبة جدا من خصوصية نوع القصة القصيرة، غير أن مجموعة من الملامح الفنية المتمثلة في تقنيات الحكي،القريبة كما سبق القول من طبيعة الحياة في المجتمع النوبي وتركيبها، تبعدنا عن كثافة لغة القصة القصيرة وقصرها وتوترها وتقربنا من الحكى الشعبي الذي ينتقل من حدث لآخر، ومن قصة (القصة من داخل القصة) والتي تفيض في وصف الشخصيات إلي الحد الذي يصلح فيه كل مقطع لأن يكون بورتريها جميلاً لكل شخصية من الشخصيات أو كذلك الأمر في وصف مشاهد الرقص والغناء والصيد والاستحمام واللعب..إلخ. ويبدو لي هنا أن الكاتب لا ينطلق في هذا الوصف التفصيلي من مجرد الانبهار بلغة قومه ونمط حياتهم، بل من خوف عميق من

اندثار هذا النمط وهذه اللغة، يدفعه إلي تسجيلها بكل دقة وأمانة وجمال، حتى لا تفنـي، ولعـل الكلمات النوبية والصيحات والأغاني تؤكد ذلك، وكذلك اللغة الغنائية الحكائية الحميمة.

إن هذه التقنيات لم تعط المجموعة فقط خصوصيتها في إطار نوع القصة القـصيرة، بـل إنها، من خلال هذه الخصوصية، تعطيها قيمة إنسانية إذ تخلد حيـاة، لـم تـستطع الحيـاة ولا الجماعة أن تخلدها. وتضعنا في قلب السؤال: هل يستطيع الفن أن ينقذنا من الاندثار الذي نحـن مرشحون له؟

زمن بعث المراثي:

من هذا السؤال نفسه تنطلق قصص محمد عبد الوارث، وفي حين تبدو إجابة حجاج أدول أقرب إلي الإثبات بمعني أن نصوصه تسعي إلي تحقيق هذا الهدف، علي الأقل بالنسبة لحضارة النوبة، فإن إجابة محمد عبد الوارث تبدو أقرب إلي النفي، بل هي كذلك بالفعل، كما هو واضح بدءا من عنوان المجموعة، فنحن لسنا إلا في " زمن بعث المراثي " بعد أن أصبح الأمل فـي الإنقاذ يكاد يكون معدوما. وقصص المجموعة كلها (ربما فيما عـدا واحـدة، هـي الـصوت والانسياب) تؤكد هذا المعني، سواء كانت تنطلق من أزمة عامة للوطن (المصري أو العربي) أو من أزمة خاصة بالبطل أو الراوي. ولعل أعلي القصص صوتًا بهذا الصدد قصة " بث مباشر " التي يتوجه فيها الزعيم العربي (أي زعيم) إلي الشعب العربي معلنًـا الانتـصار بعـد كفـاح وتضحيات دامت أربعين عاما. ولكن القصة تنتهي علي هذا النحو:

" تهادي صوت الموسيقي الحزين الموجع للسلام الوطني..

.. فيما كان العلم ذو الخطين اللذين تفصل بينهما مساحة بيضاء رحيبة توسـطتها نجمـة زرقاء سداسية.. ".

ولعل دلالة عدم قدرة الكاتب (أو ربما عدم رغبته) في إتمام الجملة "نحويا" أن تـضيف كثافة ثقيلة إلي التهكم الذي تحمله الجملة الواقعية في مواجهة خطاب الزعيم.

في قصص المجموعة - إذن - أزمة عامة تعيشها الشخصية لأسباب خاصة، أو كما هو واضح في قصة "الصوت والمدى" ، وقصة "الوجبة" وقصة "شطر المدينة" وغيرها. وواضح أن الكاتب قد وصل إلي درجة اليأس من أي إمكانية للإصلاح في أي مجـال بعـد أن ضـاع الحلم. وضاع الزعيم ذو الصوت "الواثق المتفجر صداه بين ضفتي محيط وخليج، ولـم يعـد الفضاء سوي هواء تلك الأصوات الباهتة بلا ملامح" ، وهو الحال نفسه في قصتي"زمن بعـث المراثي " التي يختفي في نهايتها الشيخ المسلم بعد أن هددته أجهزة الأمن فحرق كتبـه، وفـي قصة"العرس" التي تكاد تكون مماثلة كاملة لاستشهاد سناء محيدلي.

غير أن المشكلة في هذه القصص ليست في الرؤية اليائسة للكاتب، فما نعيشه وما نراه في الواقع يدعو فعلاً إلي اليأس، المشكلة هي أن هذه الرؤية اليائسة قد تركت نوعا من التشتت فـي

كيفية بناء الكاتب لقصصه التي يخلو الكثير منها من الدقة والكثافة الضرورية للقصة القـصيرة، كما يخلو البناء من الإحكام ويخضع لكثير من الترهل. و لا تخلو من هذه الصفات سوي قصتين هما:"زمن بعث المراثي"، و "شطر المدينة " . ولعل تقنية التداعي والغموض الناتج عن الحرص علي الترميز الأليجوري في كثير من القصص الأخيرة تخلو من أي قيمة فنية، وتبدو كمـا لـو كانت انطباعات سطحية أو ألعابا فارغة ،نص " ضرب " علي سبيل المثال، الذي يقول فيه:

١. ضرب ضربة في الأرض، ثم ثانية.. فثالثة.. فأخرجت الأرض ثمار الكنتالوب.
٢. وضرب زر الآلة مرة، ومرتين.. فأخرجت مئات العبوات الأنيقة لزجاجة المشروب الشهير..إلخ " .

فإذا أضفنا إلي هذه السمات نوعا من وهن اللغة التي تبدو في الأخطاء النحوية ،وفي عدم القدرة علي إيجاد الألفاظ المناسبة بدقة للدلالات، أمكننا القول إن الكاتب الذي يعيش أزمة حـادة علي مستوى الواقع، مثلنا جميعا، ويشعر أن الاندثار علي وشك الوقوع فعلاً (ونحن معـه فـي ذلك دون شك) قد استسلم لهذا الشعور، ولم يستطع أن يسيطر عليه كي يحوله إلي تجربة فنيـة قادرة علي إثارتنا، أو حتى علي تجسيد هذه اللحظات الأخيرة من حياتنا، علي نحو فني قد يبقي للأجيال القادمة. ربما يمكن القول إن الكاتب أيضا لم يعد واثقًا في أن ثمة أجيالاً قادمة سـتأتي من أصلابنا وتعيش. وفي هذا أيضا معه حق، ولكن النصوص القليلة التي بقيت مـن حـضارة الهنود الحمر كانت شديدة الأهمية لنا لكي نعرف حجم الجريمة التي ارتكبها الجناة ،وأيضا حجم الجريمة التي ارتكبها الهنود الحمر في حق أنفسهم، حين فقدوا القدرة علي التواصل فيما بيـنهم (فقدوا اللغة المشتركة) في حين كان العدو متماسكًا، وعرف كيف يدخل من ثغرتهم هذه فقضي عليهم. لكنه لم ينجح في القضاء علي كل نصوصهم.

قراءة في بعض القصص " الفيومية "

تشهد الساحة الثقافية المزيفة التي نعيش فيها الآن، معارك كثيرة مزيفة، ليس أخطرها الثرثرة الفجة حول الخصوصيات الإقليمية والأقلية في الأدب. وتنبع فجاجة الثرثرة من كون المعارك مفتعلة لتغطية المعارك الحقيقية التي يراد طمسها، ومن أن الكلام الذي يقال هو كلام مكرر ومعاد منذ عشرات السنوات، وليس فيه جديد، إلا تسويد صفحات من الطبيعي أن تصل إلى باعة اللب والفول دون أن تمر على القارئ.

أقول هذه الكلمات الحادة تعليقًا على ما يثار في الفترة الأخيرة عن أدب النوبة، والأدب النسائي، وأدب الأقباط... إلخ. وهى قضايا يتعلق بعضها بعنوان (مؤتمرنا) هذا: الأدب الفيومي، الذي يمكن أن يثير معارك شبيهة بهذه المعارك الفجة، في حين أن المسألة قد سبق للنظرية النقدية أن حلتها منذ أزمان بعيدة، حين صاغت قانون العلاقة بين الخاص والعام في الأدب فقالت إن الإغراق في المحلية هو الطريق الوحيد إلى العالمية.

على هذا الأساس، لا أرى مانعا على الإطلاق من تسمية مجموعة نصوص تشترك معا في ملامح تنبع من خصوصية محلية معينة بتسمية لها علاقة بهذه الخصوصية، مع تحفظين، أولهما يتعلق بضرورة أن تكون هذه النصوص قادرة بالفعل على الغوص في هذه الملامح وتجسيدها تجسيدا فنيا جميلاً لا دعائيا، والثاني هو أن تضيف هذه الخصوصية ثراء للأدب القومي، وللأدب العالمي أيضا. وهذا التحفظ ،كما هو واضح، مرتبط بالتحفظ الأول.

فإذا عدنا إلى الأدب في الفيوم، فإنني لا أمانع- إذن- من إطلاق التسمية إذا وجدنا بالفعل، وبدون افتعال، ملامح في النصوص الأدبية تكشف خصوصية معينة لهذه المنطقة الجغرافية التاريخية الاجتماعية، التي لا شك أن لها ملامح خاصة منذ أقدم العصور. غير أن النصوص التي أوكلت إلى مهمة قراءتها ودراستها لا تكشف- للأسف الشديد- عن أية خصوصية، لسبب بسيط هو أنها ليست نصوصا فنية بالمعنى الدقيق، أي لا تتوفر فيها الخصائص الأساسية للنوع الأدبي الذي تزعم أنها تنتمي إليه، ألا وهو القصة القصيرة.

وإنني إذ أطلق هذا الحكم الذي سوف أستثنى منه بعض النصوص فيما بعد، فإنني أود أن أؤكد أنه خاص بالنصوص التي بين يدي، وهى خمس مجموعات، وليس خاصا بنصوص "فيومية" أخرى قد تكون موجودة ولا أعرفها.

***

ولعل أبرز الملامح اللافنية في النصوص التي بين يدي، هو عدم المعرفة باللغة، وأقصد مستواها الأول أو نظامها العادي المتعلق بالإملاء والصرف والنحو. وقد يرى البعض أن هذا عيب لا يخل بفنية العمل الأدبي، وأنا مع هذا الرأي، بل أبالغ فيه لأقول إنني أقبل – عن

سعادة- أخطاء لغوية يقصد منها أداء رسالة أو القيام بوظيفة فنية في النص. لكننا نعرف أن هذا النوع الأخير لا يمكن أن يتم إلا من قبل من علم اللغة وسبر أغوارها بعمق. ولذلك فـإن هـذا "الخطأ" لا يجوز أن نسميه في هذه الحالة، خطأ، بل نسميه تجاوزا أو حتى إبداعا يـؤدي إلـى تجديد اللغة وإثرائها، بالإضافة إلى وظيفته الفنية في النص.

ينتج من هذا أن معرفة اللغة شرط أولي للإبداع الأدبي، لأن اللغة هى مادة الأديب إن لم نقل إنها جسد النص. وإذا كان هذا صحيحا بالنسبة للأدب عامة، فإنه أكثـر صـحة وأهميـة، بالنسبة لنوع أدبي كالقصة القصيرة التي تحسب بالحرف لا بالصفحة أو بالفصل، فهى كالجـسد المرهف الشفاف المتناسق الأعضاء.وأكتفي بهذه الجمل من إحدى القصص التي بين يدي، وهو ليس نادرا بل تجد ما فيه من أخطاء، في أغلب النصوص الأخرى:

- كان يسير في الطريق المظلم، **تقشعر** جسده حبات الندى.
- يمكنك الامتناع عن الكلام لأن ما ستقوله **سيأخذ** دليلاً عليك.
- يحتسون الشاى **ويتنادرون** بالكلمات المكشوفة.
- **قضبان حديدى** ستدهسه العجلات.
- للمدينة آلاف الأبواب وآلاف النوافذ، ولي **عمرًا واحدًا**.
- لم نكن نفهم ما يقوله لكنه يبدو وكأنه **شيئًا جميلاً**.

****

تشترك معظم النصوص أيضا في أنها لا تجهد نفسها ،لا في البحث عن المناطق الجديـدة في الحياة الإنسانية ،ولا في المثابرة على كتابتها، فمعظم التجارب تدور فـي منـاطق مألوفـة وكثيرا ما كتبت بأقلام كتاب سابقين كبار ومتوسطين وصغار. وإذا حدث والتقى نـص بلحظـة مغايرة، أفقدها تميزها وقيمتها، إما بالبناء التقليدي، أو باللعب الأجوف والزخرفة.

ومن القصص التي تنتمي إلى البناء التقليدي، دون إضافة حقيقية قصة "مقـيم الـشعائر" لمصطفي عطية جمعة، وقصتا "نقطة الخوف ودائرة الغضب" و "البديل" لعبد الوهـاب محمـد، وقصص "مكابدات ليلية" و "الهمس في زمن صاخب" و "ترانيم الموت الليلي" و "دائرة للحـزن والحب"، و"السقوط في دائرة الصمت"و"الدائرة السوداء"،كلها لعويس معوض،وربما كان أفضلها وأرقهاجميعا قصة "دائرة للحزن والحب"، حيث القدرة على تحقيق قدر معقول من الحوارية (أى تعدد الأصوات) سواء على مستوى اللغة أو على مستوى بناء النص، رغم قـصره الواضـح. يضاف إلى هذه القصص قصة "شارب من يحلق" لسيد معوض عثمان، والتي كان من الممكـن أن تكون، رغم تقليديتها، قصة مضيفة لأنها تمسك بلحظة خاصة وجديدة إلى حد كبيـر، وهـى لحظة انتظار عسكر السجن لإغماء سجين يضرب عن الطعام حتى يحلقوا له شاربه على سبيل

الإذلال. غير أن الكاتب يضيع هذه اللحظة في سرد ذكريات السجين المختلطة عن شاربه الورقي أيام كان صغيرا "متجولاً في موالد القرية؟"، بدلاً من الغوص في هذه اللحظة المهمة ذاتها. وفي النهاية يفقد اللحظة أهميتها حين يحول الهم إلى مجرد سؤال لأحد العسكر: "ونحلق شارب من الآن طاعة للأوامر؟".

ولعل أكثر الكتاب جدة وجسارة في البحث عن مناطق جديدة للقص ،وجرأة في اكتشاف وسائل فنية لتجسيدها هو أحمد محمد طوسون، الذي سبق لنا أن استشهدنا بجمل من قصة له مليئة بالأخطاء اللغوية. فهذا الكاتب ذو التجربة الداخلية الحميمة، لا يبدو أنه يكتب انطلاقًا من ذهنه، أي من مسلمات تقليدية، فكرية، وإنما هو أقرب إلى التجربة الشعرية التي تتشكل عبر كتابتها، ولعل هذا هو سبب غموضها، وفقدانها للاكتمال في كثير من الأحيان. ولعل قصة "الفوضى دمى" التي تصور تمزق الراوي بين التقليد والفوضى على نحو جيد، أن تكون خير لسان يصف عالم كاتبنا. كذلك يمتلك الكاتب لغة رقيقة صافية، وإن كانت مليئة بالأخطاء، وقدرة على بناء النص بناء مركبا وغير بسيط، لأنه في الغالب يقوم على التوازيات بين أكثر من خيط، كما سبق أن أشرنا إلى قصة "الفوضى دمى"، ويمكن أن نجد مثالاً أفضل في قصته "الأحمر القاني" التي يقيم فيها الكاتب توازيا بين شقين من ذاته، أولهما متردد خجول ،والآخر عدواني يحاول دائما أن يدفع بالأول إلى الفعل والمغامرة. وفي النهاية يقتل هذا الشق الثاني الشق الأول، بوصف ذلك نتيجة طبيعية لحدة الصراع القائم بينهما، والذي يبدو أصيلاً في رؤية الكاتب للعالم، وقادرا –من ثم- على أن يغوص بنا في اللحظة القاسية التي نعيشها من زماننا، والتى تدفع كل أصيل منا للوقوع في أسر هذا الصراع. وهذا يعني أن طوسون قد وقع على منطقة مميزة وعميقة لقصه، عليه أن يتمسك بها وأن يعمقها، وأن يعمق أدواته وخاصة المعرفة اللغوية، كما أن عليه أن يحاول الإمساك بالخيوط الرفيعة التي تفصل الشعر عن القصة، دون أن يضحى بمناطق الجمال المشترك بينهما.

* عزة محمد رشاد :

المجموعة القصصية الأولى

تعرف القصة القصيرة اصطلاحاً باعتبارها ـ كما أكدنا مرارا ـ فـن لحظـة الأزمـة المتوترة التي تكتب بإيجاز وبلغة مكثفة. يعنى ذلك أن القصة القصيرة تركز بصفة أساسية على لحظة في حياة إنسان مأزوم أو هامشي تغوص فيها مجسدة إياها بعمق يسمح بمعرفة جـذورها و يؤدى بالقارئ إلى التوتر الذي يقوده إلى المتعة والاكتشاف.. اكتشاف العالم والذات.

في قصص عزة محمد رشاد لا يتحقق هذا المفهوم بالضبط، ومع ذلك نحن إزاء قصص جميلة مكتملة البناء متميزة في عالمها الخاص، وفي رؤيتها لهذا العالم.

تقوم القصص جميعا على اكتشاف إنسان ما، في لحظة ما، غير محددة بالضرورة، إنـه في أزمة، ربما أزمة مؤقتة كما في حالة عم ريحان أو أزمة دائمة عبر لحظات الحياة المختلفة وأزمة النساء في هذه القصص هي أنهن مقموعات، وأن ما بداخلهن من أشواق تكاد تصل فـي بعض القصص إلى حد الأسطورة، ليس مسموحا به أن يطفـو ويتحقـق، وهـذا القمـع لـيس بالضرورة نتاجا للمجتمع وإنما تساهم فيه النساء أنفسهن وأحيانًا يكون للقدر دور في هذا القمع.

أما الرجال وهم في القصص أقل عددا فقمعهم قد يأتى من التغيـر الاجتمـاعي أو مـن الوضع الطبقي، أو من اختيار الرجل نفسه. وأيا كان المقموع رجلاً أو امرأة، وأيا كـان نـوع القمع أو القهر، فإن تجلياته وجذوره تظل تتتابع طوال القصة حتى نصل إلى النهاية والتي تنتهي في الغالب بقدرة المقهور على البدء في مواجهة قهره، والعمل على الخروج من الأزمة. وفـي الغالب أيضا يكون هذا الخروج هو العودة إلى الاندماج في الجماعة والابتعاد عن العزلة التـي يعيشها الفرد قسرا أو بإرادته.

في قصص "صورة في مرآة فضية" و"الليل.. لما خلى" و"عالم د. سلمى" و"حيـرة بطـة" تعانى البطلة وهى امرأة لا تعيش السعادة الحقيقية في حياتها مع زوجها. يبـدو ظاهريـا أنهـا سعيدة ومتحققة. لكنها حينما تتأمل حالها سواء عبر المرآة الداخلية (التأمـل) أو عبـر المـرآة الفضية تكتشف أن الحقيقة ليست كذلك وأنها ليست أفضل من أمها وجدتها في شئ. وعبر هـذا التأمل الذي يتم عادة عبر المونولوج الداخلي والتداعى، تتتابع لحظات من الحياة بعضها يؤكـد الحقيقة وبعضها ينفيها، بما يدخلنا في حالة التناقض الداخلي الذي يعيشه هـؤلاء النـسوة بـين التقليدية والرغبة في التحرر. يتحقق هذا أيضا في "عالم د. سلمى" و"دوائر الفوضى" فالبطلتـان حرمتا نفسيهما منذ الصغر مما حلمتا به. الأولى بالتحرر والثانية بالرجل الوحيد الـذي أحبتـه لكنها أبعدته عنها فأصبحت تعيش حالة العنوسة.

في قصتي "صورة في مرآة فضية" و"دوائر من فوضى" تستسلم المرأة في النهايـة، وإن كانت تؤكد طوال القصة على أهمية الوعي بعدم التخلي عن حلم الحرية. أما قـصة "عـالم د. سلمى" فتنتهي بالمرأة وقد أقدمت على بداية فعل التحرر والخروج من أسر القيـود. د. سـلمى تتخلى عن حقيبتها البرجوازية وتترك ذراعيها طليقين مثل الطالبة الشابة المشاكسة. وفي قصتي "الليل لما خلى" و"حيرة بطة" تشرع الزوجة- في النهاية- في تحقيق حريتها، عبر التحايل على زوجها، باستخدام وسيلة الإغراء الجنسي. وقد تبدو هذه الوسيلة وسيلة تقليدية للتحايل، وهذا أمر واقعي تماما، لكنه في القصتين، موظف بوضوح من أجل تحقيق هذه الحرية.

في قصص "أحب نورا.. أكره نور هان" و"المرأة التي تبتسم في حلمي" و"ابتسامة في وجه صغير" تعيش المرأة أزمة من نوع مختلف. وبمعنى أدق تعيش عدة نساء، في كل قصة أزمات مختلفة، لكنها تجتمع معا لتشكل أزمة مركبة تكشف- بعمق أكبر من القصص الـسابقة- أزمـة الإنسان سواء كان امرأة أو رجلاً.

في "أحب نورا.. أكره نور هان" تنقسم نورا ابنة الأسياد علـى نفـسها، فـي علاقتهـا بالراوية. فهي تحبها لأنها طفلة ثم مراهقة مثلها، ولكنها تعاملها بقسوة كما ينبغي لسيدة أن تعامل خادمتها. والراوية أيضا منقسمة على نفسها، تحب الجانب الأول من نورا وتكره الجانب الثاني. ويتطور الصراع حين يدخل الرجل الحلبة، فتستخدم كل من المراهقتين كل أسلحتها. الثراء عند نورا والدهاء عند الراوية، لكنهما ربما تعودان إلى التوحد في النهاية لمواجهة السلطة القامعـة لكليهما: الأم.

في قصة "المرأة التي تبتسم في حلمي" وهى من أجمل قصص المجموعـة مـن وجهـة نظري. ثلاث نساء يعشن أزمات مختلفة لكنها تجتمع في لحظة واحدة مكثفة وشـديدة الجمـال. بائعة الزبادي التي اعتادت على بيع الزبادي لأسرة الراوية تأتى يوما وقد كادت الأسرة تفلـس، فترفض الأم شراء الزبادي .لكن البائعة تلح لأنها (عملت حسابها) وتدفع الباب بقوة تؤدى بالأم إلى إعلان خوفها أمام صغيرتها، وهى التي كانت تعلن القوة والكبرياء، تختفي البائعة بعد هـذه اللحظة من الحياة فتعيش الطفلة حالة إحساس حاد بالذنب، لكنها في نفس الوقت فرحة لاكتشافها أن أمها إنسان يمكن أن يخاف.

أما في قصة "ابتسامة في وجه صغير" فثمة ثلاث أزمات أيـضا، المـرأة كثيـرة الأولاد والتي تبدو مرهقة تحت أعبائهم ،والخادمة التي أحبت الأولاد لأنها محرومـة مـن الإنجـاب، والراوية المترفعة التي تبدو معادية للمرأة ومحبة للأطفال، والتـي لا نـستطيع إدراك موقفهـا بالضبط، وإن كنا نلمح في النهاية تعاطفها مع الخادمة وعشقها للأطفال، بما يرشح ميلهـا إلـى جانبهم. تتجسد الأزمات الثلاث في لحظة أن تركت الراوية وخادمتها الأم و أولادها وانصرفتا.

أزمات الرجال في القصص الأربع الباقية "عقدة لسان عم ريحان" و"فرقع لوز.. والكرسي" و"راقص على السلم الموسيقى" و"هنالك دراجة على الطريق" أزمات مختلفة، بل لا تعدو أن تكون مشكلة وتمر، لأن الرجال فيها رغم مشاكلهم أقوياء، ويكادون أن يكونوا رموزا لأبناء البلد الأذكياء المهرة، الشرفاء، وإن كانت ظروف حياتهم قاسية.

أزمة عم ريحان (الرفا) تكمن في كونه اضطر إلى بيع حانوته بعد أن أصبح السوق في غير حاجة إليه. لكنه يقرر في النهاية أن يعود إلى عمله أمام باب منزله. فرقع لوز هو عامل المصلحة الفهلوي الشاطر في عمل كل شئ وتقديم أي خدمات بمهارة فائقة لكنه إنسان شهم وذو كرامة. يعيش أزمة ألا امرأة لديه، يحاول فيفشل ويهينه مدير المصلحة، لكن يشكوه وينتصر. راكب الدراجة في "هنالك دراجة على الطريق" شخص غامض يلعب بدراجته في ظل مطر قاس وظلام دامس، يراه كل راكب شخصا مختلفًا، لكنهم جميعا بشر خارجون على سلطة القهر والقمع أيا كانت.. وهم بهذا معادل رمزي للرغبة الدفينة داخل الراوي للتخلص من سيطرة أمه عليه. والراقص على السلم الموسيقى طبيب بيطري عشق القرية حيواناتها وناسها، لأنه ليس مجرد طبيب ولكن فنان موسيقى يهوى غناء البشر وإسعادهم، ولذلك فهو كل يوم يتراجع عن قراره بمغادرة القرية.

وبغض النظر عن خصوصية أزمات الرجال عن أزمات النساء ومن ثم اختلاف الحلول التي يسمح بها المجتمع، فإن الكاتبة تكتب من منطلق فهم هؤلاء البشر عن قرب والإيغال في دواخلهم، والغوص في ملامحهم النفسية، وما يمكن أن يكون قد ترسب من كوابت وخاصة في العلاقة بين الأهل والأبناء (علاقة الولد بأمه أو البنت بأمها، أو الأخت بأخيها)، وهذه الملامح النفسية غالبا ما تكون هي جذور الأزمة الراهنة، بالإضافة إلى المشكلات الاجتماعية. ولعل تقديم الكاتبة للوعى الذي تكتشفه البطلة أو البطل بهذه الملامح يكون بداية الخروج من الأزمة، ولكن تبعا لخصوصية الأزمات عند كل من الرجل والمرأة كما سبق القول. ولا شك أن الكاتبة تجيد وصف أحوال المرأة لقربها منها، لكن صلتها بالحياة الشعبية واتصالها الدائم بالبشر، ليس فقط بحكم عملها بوصفها طبيبة وإنما بسبب انتمائها فكريا للشعب، جعلها تخرج من جب النسوية الضيقة لتقدم فهما عميقًا للبشر أيا كان جنسهم أو سنهم.

لمثل هذا الهدف، يصبح السرد هو القيمة الأساسية في القصص، تقديم الملامح والمسالك، والمشاعر الداخلية بصفة خاصة. ولذلك فإن تقنية المونولوج الداخلي هي التقنية الأساسية في القصص التي ترد على لسان المتكلم. أما القصص التي تروى بضمير الغائب، وهى الأقل، فتعتمد على تقنية التداعي. تبدأ القصة عادة بلحظة الحاضر، لكنها ترتد إلى الماضي وتستمر في مزاوجة بين الزمنين أو الأزمنة المتعددة (بفعل تعدد أزمنة الماضي) حتى تنتهي القصة بالعودة إلى الحاضر مرة أخيرة.

وفي السرد تحتل اللغة مكان الصدارة، ولكنها- عند الكاتبة- ليست هدفًا في ذاتها، بل هي متوافقة مع طبيعة الشخصية وملامحها ومع خصوصية الأزمة، تهدف اللغة إلى الدقـة بـصفة أساسية، وإلى تقديم البشر وأزماتهم. من هنا يتفاوت المعجم بتفاوت أنماط حياة البشر وخاصـة الحياة الشعبية بما فيها من تهكم وسخرية ومرارة أحيانًا، أما إذا انتقلنا إلى مونولوجات النـساء فسوف نجد حميمية وغناء تتدفق بهما اللغة، وخاصة مع الذكريات والأحلام والخفايا الدقيقة.

هذه القصص التي يضمها كتاب عزة الأول، هي رسالة حب وفهـم للبـشر ولمـشاكلهم، ودعوة فنية جميلة لهم كي يعوا هذه المشاكل و يجدوا الحلول من دواخلهم للخروج منها. وهى أيضا رسالة لتاريخ الأدب تقول إننا أمام كاتبة في بدايتها، لكنها بداية قوية تشي بمستقبل رصين في الكتابة الأدبية.

* عزة عدلي:

فرع ياسمين وحيد

"فرع ياسمين وحيد" هو عنوان المجموعة القصصية الأولى لعزة عدلي. وفي مثل هذه الأعمال الأولى يبحث الناقد عن شيئين: الأول هو مدى تحقق القدرة على الكتابة الفنية أو الإبداع، والثاني هو الخصوصية التي يتميز بها هذا الكاتب الجديد عن الحياة الفنية في مجال إبداعه. ومع قراءة النصوص الأولى في المجموعة، رغم أنها الأقدم من حيث تاريخ الكتابة، استطاع الناقد- في- التأكد من أن الكاتبة كاتبة حقيقية ومبدعة ومتميزة. فهي أولاً تمتلك رؤية للعالم، لا العالم المرئي الظاهر، بل العالم الخفي الموارى بالتناقض والعبث والبحث عن الحلم: الحب والحرية. وفي هذا العالم تعيش الكاتبة ،وبحدة بصرها وبصيرتها تلتقط اللحظات الفنية التي تخفي على الإنسان العادي، أو يشعر بها دون أن يستطيع بلورتها أو كتابتها. وهنا تأتى الخاصية المميزة لعزة عدلي.. تلك اللغة الخاصة المشحونة بالدراما والتوتر في كل جملة.. لغة تراوح بين طرفي السرد والتصوير، فتشحن النثر بالشعر مخلفة في نفس القارئ قلقًا دائما لا ينتهي مع نهاية النصوص.. قلق بحلم تحلم به الكاتبة وشخصياتها لا يتحقق، ولا يبدو أنه يمكن أن يتحقق. وهنا نجد أنفسنا إزاء موقف سيكولوجي لجيل يرى العالم حوله قاحلاً، لكنه- على كل حال- لا يكف عن الحلم بتغييره. ولعل الاستشهادات التي تنقلها الكاتبة عن كتّاب ومفكرين، ونهايات القصص المحبطة في معظم الأحوال، تؤكد هذا الموقف وهذه الرؤية.

تميل القصص الست والعشرون إلى القصر الواضح، وتتراوح أبنيتها بين اللحظة الحادة المحكمة البناء، والتهويم التخيلي المفتوح على الحلم أو الفنتازيا.. وبعض النصوص تزواج بين المنحيين. تتعدد موضوعات النصوص بين الطبقي والوطني والسيكولوجي، غير أن الغلبة الواضحة للأخير، حيث تركز الكاتبة على المرأة (وأحيانًا الرجل) الوحيدة الباحثة عن التواصل عبر الحب أو الحرية، أحيانًا عنهما معا، وأحيانًا أخرى عن واحد منهما في حال تعارضهما. فالزوج أو الحبيب قد يكون غائبا فتبحث عنه المحبوبة أو تحن إليه، وقد يكون قامعا، فتسعى إلى التخلص منه، وهى في حيرة دائمة تشعر أن الحب حتى وإن كان متحققًا، غير متحقق، والتواصل مفقود حتى وإن كان قائما.

في قصة " الرجل الصلصال "تخلق العانس حبيبا وثلاثة أطفال من الصلصال "الأطفال تركوا وراءهم قطع صلصال.. تتسلى بتشكيلها.. تكون رأسا كبيرا، جسدا.. تدقق في مقاييس الجسد لتبدو رجالية، بعدها.. ثلاث قطع صغيرة محببة للرائي." غير أنها في نهاية القصة "بغيظ شديد.. أطبقت يدها على رأسه، وجذعه، وكومته في كف يدها هو والأولاد الثلاثة" ص ١٧، لأنها أقامت بينها وبين الزوج حوارا من نوع الحوارات المعتادة بين الأزواج يشير إلى لا

جدوى الحياة الزوجية أو التواصل مع البشر بصفة عامة، الذي كانت قد عبرت عن استيائها منه في بداية القصة.

في قصة "شجرة العصافير" الجميلة نفس التقنية الفنتازية، لكنها توصل رؤيـة مـضادة: رجل وحيد لا يزوره سوى عصفور مبتل من المطر إلى درجة الموت "(مات..) هأهأ ضحكت. أحضر أصيصا فارغًا.. ملأته طميا.. دفعت بعصفوري فيه.. وكفنته بنقطتين من دمى... فـي الغد أنتظر ثمار ما بذرته.. شجرة عصافير.. أبناءه.. ضحكت!! دخلـت الـشرفة، ووضـعت الأصيص.. وتركت أذني معه.. منتظرا بشائر الزقزقـة الأولـى.. زقزقـة أول العـصافير الصغار." ص٦٨-٦٩.

وفي قصة "فرع ياسمين وحيد" وصول أعمق إلى جذر الأزمة.. فتى معوق يحلم بفتـاة.. حورية "تشبهني كثيرا- بل هي أنا- على ساقين" تراوده من وراء زجاج النافذة، ويحول بينهمـا أصيص الياسمين ذو الفرع الوحيد. في النهاية "أطلق أجنحتى للبراح، أفـتح خـصاص نافـذة الشرفة ..يصك صريرها الصمت ،ترفع الرأس نحوى.. تعود بعنقها مبهوتة.. تلتـف بردائهـا الليلي.. تسابق الريح!! أحاول اللحاق بها.. تدفع أصابعي أصيص الياسمين، يـسقط، تخـونني سيقاني المتهافتة.. فلا أجمع زغب الياسمين، لا أغادر كرسى الإعاقة" ص ١٢٠. فالسعى إلـى التواصل هنا هو سعى للتواصل مع الذات أكثر مما هو مع الآخر، وهو سعى محموم يؤدى إلى تحطيم الشيء الوحيد الجميل الموجود في الحياة.." فرع الياسمين الوحيد".

حرصت على تقديم نصوص من هذه القصص الثلاث، بوصفها نمـاذج للغـة الجميلـة الشفافة والدقيقة في نفس الوقت، وأيضا لأن هذه القصص هي من أفضل قـصص المجموعـة، وأكثرها قدرة على الإحكام في البناء، وعلى تجسيد رؤية واضحة للأزمة التي يعيشها الإنـسان في هذه القصص.. أزمة وجودية واضحة، تعشق الحياة، ولا تستطيع تحقيق هذا العشق .

في بقية النصوص سوف نجد الملامح الفنية، وخاصة تلك اللغة المتميزة، والمزاوجة بين الخيالي والواقعي بطريقة خاصة، أقرب إلى الرسم أو التصوير، غيـر أن كثيـرا منهـا يفتقـد الإحكام البنائى، ويتحول إلى مجرد لقطة أو مشهد مفتوح.. وهناك أيضا نحو خمسة نـصوص تخرج عن نطاق تلك الأزمة "الفردية" إلى القضايا الوطنية والاجتماعية.. لكنها هـي الأخـرى تفتقر إلى "التشخيص" وتميل إلى التأمل والتجريد والطابع الأليجورى (كما هو الحال في قـصة "عين الحياة" على سبيل المثال) وهذا ما يؤكد طبيعة الأزمة الإنسانية التـي تحـاول مجـاوزة انشطارها الداخلي- دون أن تنجح- لكي تستطيع التواصل مع الآخرين، ومع مـشكلات العـالم الخارجي.

إنها أزمة عميقة وثرية، استطاعت عزة من خلال الإمساك بها وصياغتها فنيا- أن تقـدم مجموعة قصصية أولى متميزة، تعد بإبداع حقيقي وإضافة أكبر إلى كتابتنا المعاصرة.

رحلة مع المكان

سافرت إلى باريس في أكتوبر ١٩٨٤ لقضاء عام في مهمة علمية علـى نفقـة البعثـات المصرية. وحين وصلت كانت رواية"La place" للكاتبة آني إرنو قد صدرت، ونالت جـائزة " رينودو ". و بسبب من التراث السيئ الذي تركته فينا جوائزنا التي كانت ومازالـت لا تحمـل سوي قيمة القرب من السلطة أو الانتماء لشلة ،لم أنشغل بالرواية ولكن أمينة رشـيد زوجتـي ورفيقتي في تلك الرحلة اشترت الرواية وقرأتها وأعجبت بها. وصارت الرواية في بيتنا.

بعد ذلك بشهور وقعت الرواية في يدي وبدأت أقرأ الـصفحات الأولـي، فأكملـت تلـك الصفحات التي تصف فيها الراوية لحظة تعيينها أستاذة للأدب وموت أبيها وتفاصيل الجنازة في علاقة بالمكان (المقهى) الذي تم فيه كل ذلك، ثم توقفت بعد ذلك مدة من الـزمن، شـدني فـي الصفحات القدرة الفائقة علي استعمال اللغة في الوصف. إيجاز مطلق ودقة متناهية، وفي نفـس الوقت إمساك بالتفاصيل الدقيقة الصغيرة، التي هي بالفعل المنجم الثـري للإبـداع إذا أمـسكت بعمق ورهافة. وفي هذه الحالة فإنها، إذ توغل في المحلية تصل إلى العمـوم وتمـس مختلـف القراء مهما كانت جنسياتهم وثقافتهم،وهذا ما حدث لي بالفعل فكم حجم التشابه الذي أدركته بين طقوس الموت في الريف الفرنسي، وفي الريف المصري الذي أنتمي إليه، والأهم من الطقوس، كانت المشاعر التي أحاطت بها.

غير أن هذه الصفحات لم تكشف لي قيمة الرواية وأبعادها الأخرى، التي لـم تتـضح إلا حين أكملت قراءتها وهي القيمة التي جعلت أمينة رشيد ترشحها لمترجمـة تتعامـل مـع دار الهلال. لكن دار الهلال رفضتها لصغر حجمها. فرشحتها للترجمة في خطة كانت بعثة الترجمة الفرنسية بمصر قيد إعدادها للأعمال التي تستحق الترجمة إلى العربية (وكان ذلك فـي عـام ١٩٩٢). وهي نفسها القيمة التي دفعتنا للقيام بترجمتها طوال عام ١٩٩٣ لتصدر في أوائل عام ١٩٩٤. وهي القيمة التي أحاول إبداء وجهة نظري فيها - بوصفي ناقـدا - فـي الـصفحات التالية.

***

تتكون الرواية في طبعتها الفرنسية من مائة وأربع عشرة صفحة من الحجم الصغير، وفي إخراج فني بسيط للغاية، وخاصة الغلاف، حيث لا رسوم ولا ألوان. أما الطبعة العربيـة التـي أصدرتها دار شرقيات، وأشرف عليها فنيا - منذ إعداد الغلاف - الفنان محيي الدين اللباد، فقد تميزت بالأناقة والفخامة إلى حد كبير.

اختار الفنان لوحة الأسماك الملونة لهنري ماتيس لتكون موتيفة أساسية في تكوين الغلاف، ولكنه وضعها (بكاملها) أعلي الصفحة، في حين استخرج منها جزءا وجعل حجمه ضعف حجمها، ووضعه أسفل منها. يتمثل هذا الجزء في صندوق السمك كاملاً، انتزعه من وسط الحديقة التي كان موضوعا فيها (في اللوحة) وعزله وحده، ومع ذلك ظلت حركة الأسماك وألوانها زاهية نشطة وحية.

ولكنها لم تستمر كذلك، ففي الوحدة الثالثة انتزع اللباد سمكة واحدة مجففة وباهتة اللون، لكي تكون صورة علي غلاف علبة سردين، شغلت (بحجم أصغر من الوحدتين السابقتين) يمين صفحة الغلاف، أما علي يساره فقد تحولت إلى مجرد عمود فقري لسمكة ملقي علي الطريق بأصغر حجم ممكن.

ورغم أن اللباد لا يحب مثل هذه التفسيرات ،فإنني أري أن ما فعله يحمل رؤيته للعمل، سواء أراد أو لم يرد، هذه الرؤية هي ما يكشف عنها تحليل عناصر الشكل وصولاً إلى محتواه ،كما أحب دائما أن أفعل. بالنسبة لي تمثل الوحدات الأربع في الغلاف مراحل ثلاث من الانخلاع عن الجذور ،أو عن الوسط الطبيعي الذي تعيش فيه السمكة (الإنسان). من وسط الحديقة الطبيعية تنخلع الأسماك إلى صندوق زجاجي، ومنه تنخلع إلى صندوق من الصفيح وتصير معلبة وجافة ،ثم أخيرا تؤكل ولا يبقي منها سوي العظام. وهذا هو المسار الطبيعي لمن انخلع عن جذوره.

الكتابة: الملاذ الأخير!

في صدارة الرواية، تثبت المؤلفة، كعادتها في رواياتها الأخرى، استشهادا بنص من جان جينيه " أغامر بتفسير :الكتابة هي الملاذ الأخير لمن خان ". وفي هذا النص مفتاح عميق للرواية، يتواصل مع تفسيرنا لرؤية اللباد، إذا فهمناه بالقدر الكافي من التحليل. فصحيح أن موضوع الرواية هو خيانة الراوية لطبقتها وصعودها إلى طبقة أعلي مجففة قد تلقي بها في النهاية عظاما علي الطريق وفي هذا السياق علينا أن نشير إلى أن طبقتها (البرجوازية الصغيرة) هي نفسها قد خانت طبقتها الأولي (الفلاحية العمالية) التي كانت تنتمي إليها في بداية القرن.وهذا ما يمكن اعتبار أن لوحة ماتيس الأصلية تمثله (الطبيعة)، في حين يمكن اعتبار أن الصندوق المغلق هو رمز البرجوازية الصغيرة، التي خانتها الراوية لتنتقل إلى علبة السردين المجفف غير أن مهمة الرواية ليست هي قص هذه الخيانة أو تكريسها أو حتى فضحها. الهدف هو كتابتها ،والكتابة عند الكاتبة ليست وظيفتها " طمس جرح أو علاجه، وإنما إعطاؤه معني، وقيمة وجعله في النهاية لا ينسي " .

إن هذا الفهم العميق لكلمات جان جينيه ينفي عن الرواية ذلك الفهم السطحي الذي بدا عند بعض أوساط المثقفين المصريين، الذين أرادوا أن يلخصوا الرواية في مصطلح الخيانة الطبقية

.المسألة في الرواية أعقد من ذلك بكثير فثمة أولاً، العديد من الخيانات المركبة كما أشرنا مـن قبل وثمة - وهذا هو الأهم - حب حياتي عميق رغم الخيانة تمتلكه الراوية لطبقتهـا، والتـي تمثلت - بصفة أساسية - في الأب. وثانويا في الأم والتي كانت أعلي طبقيا من الأب.

وخيانة الراوية لطبقتها ليست خيانة مقصودة لذاتها، وإنما هي خيانـة تلقائيـة تـصاحب المهارة وإجادة الانخراط في سلك التعليم. ورغم أن الكاتبة لا تقول ذلك مباشرة ولا صراحة فإن هناك العديد من المواقف التي توضح ذلك، ومنها نختار موقفين أساسيين، رغم ضآلة حجمهـا في الرواية. الموقف الأول هو موت الأخت الكبرى: " في يوم عادت الطفلة من المدرسة بـألم في حلقها. لم تهبط الحمي. كانت الدفتريا، مثل غيرها من أطفال الوادي، لم تكن قط طعمـت " (ص ٣٣ من الترجمة). أما الموقف الثاني، فهو أكثر أهمية، لأنه يمثل نهاية الرواية، وإن كـان لا يبدو له صلة وثيقة بأحداثها أو شخوصها الرئيسية:

" في شهر أكتوبر من العام الماضي، وأنا في الصف أنتظر بسلة السوبر ماركت تعرفت في موظفة الخزينة علي تلميذة قديمة. تذكرت أنها كانت تلميذتي منذ خمس سنوات أو ست لـم أتذكر اسمها ولا في أي صف كانت؛ كي أقول شيئًا عندما جاء دوري، سألتها: "إنت كويـسة؟ مبسوطة هنا؟ " أجابت نعم نعم. ثم بعد أن سجلت العلب المحفوظة والمـشروبات، بـضيق " التعليم الفني،ما مشيش " . كانت تظن أنني مازلت أذكر توجهها.لكنني كنت قـد نـسيت لمـاذا توجهت إلى التعليم الفني وفي أي فرع. قلت لها : " إلي اللقاء " . كانت قد بدأت تأخذ المشتريات التالية بيدها اليسرى وتدق دون أن تنظر بيدها اليمني" ص ٦٩ .

هذا المشهد الأخير الذي يبدو منفصلاً - عضويا - عن بقية الرواية، أو ذيلاً لها، يلتقـي بمشهد البداية الذي يمثل تدشين الراوية بوصفها أستاذة للأدب الفرنسي، والذي يرتبط في ذهنهـا بموت الأب، " كثيرا ما تمر بي لحظات لا أعرف فيها ما إذا كان مشهد مدرسة " ليون " قـد حدث قبل أو بعد " . (ص١٢)

فهذا التدشين،المرتبط في ذهنها بموت الأب قبل أن تكفر عن ذنوبها معه، هو النقيض من مشهد النهاية، حيث الوضع الطبيعي لبنات هذه الطبقة أن يفشلن في التعليم ويعملن فـي سـوبر ماركت، أو يمتن بالدفتريا. وهذه المفارقة الصارخة، بين البداية والنهاية، هي التي تدفع الكاتبـة - الراوية إلى قص حكاية طبقتها في صراعها الداخلي من أجل التطلع إلى طبقات أعلي بوسائل متعددة منها الامتلاك بشق الأنفس، والمهارة في التعليم.

إن لحظة البداية المذكورة مرتبطة كما قلنا بموت الأب وطقوس دفنـه. وكـذلك النهايـة مسبوقة هي الأخرى بإعادة رواية لموت الأب وطقوس دفنه. وكلتاهما تشغلان ربع الرواية (من ١١ - ١٩،ومن ٦٤- ٦٩) وتشكلان دائرة واسعة تتوسطها دائرة أضيق هي دائرة قصة أبيها وطبقته وصراعها معهما وصراعهما مع أنفسهما ومعها.

تبدأ الدائرة الصغرى بقصة الأسرة قبل بداية القرن العشرين مع الجد والجدة في مجتمع شبه إقطاعي (!) وتحكى التحولات التى حدثت لهما ،ثم لأبيها وأمها، حتى أصبحا في النهاية ملاكًا لمقهى وبقالة في مدينة ترمز لها بالحرف الأول (ي) ومع هذه الحياة يبدو تمرد الابنة الراوية الصامت عبر التبرم والنظرات والحنق، كما تبدو رغبة الأب في إرضائها مع لومه عليها أيضا عبر تلميحات أو كلمات جافة أو عدم قدرة علي التعبير. صراع مشحون بالتوتر لا يفصح عن نفسه إلا عبر دلالات أنظمة التواصل الغامضة والخفية، ومع ذلك تستطيع اللغة أن تجسده وتوصله إلى القارئ.

ومع هذا الصراع يتداخل صراع الكاتبة مع نفسها الذي بدأ منذ وفاة الأب، "بسرعة ،فرضت نفسها علي كواجب، ضرورة الكتابة عن حياة أبي وعن المسافة الثقافية بيننا. كنت قد تعلمت لغة القبيلة المهيمنة، وأن أستعملها للحديث عن العالم المسود الذي أتيت منه، والذي كان أبي ينتمي إليه، كان ترسيخًا للخيانة.

غير أنني لم أتوقع هذه الدرجة من صعوبة المشروع. أغرقتني في اليأس محاولات متعددة، من بينها رواية من مائة صفحة لم تكتمل. كنت أفشل في الوصول إلى ما كنت أشعر به علي أنه حقيقة وضع أبي..

كان علي أن أرفض أية إعادة بناء خيالية لحياة أبي، وأن أستخدم اللغة بطريقة نقدية، للتحايل علي الأيديولوجيا التي تحملها (في عبارات مثل "البسطاء"،" بيئة متواضعة") وأن أحصر نفسي في نقل الوقائع.

كانت الكتابة المحايدة، بلا حنين وبلا تواطؤ مع قارئ مثقف، كتابة تحمل مسافة متفقة مع موقعي كراوية بين عالمين هي الوحيدة التي تمتلك فرصة إعطاء صورة سليمة لحياة رجل "عادي". وانطلاقًا من هذا الاكتشاف المنتمي للتحليل الاجتماعي والجماليات معا ،أمكنني استكمال مشروعي" ص٩ - ١٠ .

وهذا الصراع يتردد كثيرا في داخل النص مبرزا أزمة الكاتبة بوصفها راوية وكاتبة تعيش الصراعين: الصراع الطبقي وصراع الجماليات كي تحقق مشروعها الفني القادر علي التوافق مع مشروعها النفسي، الاجتماعي.ومن هنا جاء حل اللغات المتعددة في داخل النص، والتي يمكن أن نميز من بينها ثلاثًا هي الأكثر وضوحا: لغة الناس العاديين من البرجوازية الصغيرة الفقيرة، والتي تحمل قيمهم واختلاطها وتضاربها، وهذه ترجمت إلى العامية المصرية، ولغة هؤلاء الناس كما ترويها الراوية وهذه جاءت خليطًا من العامية والفصحى، ثم لغة الراوية ومجتمعها الثقافي، وتلك ترجمت إلى العربية الفصحى. وعبر تداخل اللغات هذا ظهر التوتر الدرامي طوال الرواية في مواقف جزئية، تنثال علي محيط الدائرة الصغيرة، محيلة دائما إلى مركز التوتر، والذي يكمن في الدائرة الأكبر، دائرة البداية والنهاية، القائمة علي المفارقة التي

سبق أن ذكرناها، بين ما أصبحت الراوية عليه، وما كان عليها أن تكونه لو لم تخرج من طبقتها .وهذا كله يمكن أن يكون كافيا في عنوان الرواية الذي اخترنا له ترجمة" المكان".

إن كلمة المكان في اللغة العربية تعني المساحة الجغرافية. ولكنهـا تعنـي فـي العاميـة المصرية، معني المكانة، أي القيمة والموقع في الحياة. وإذا كانت الرواية تدور أساسـا حـول المقهى/ البقالة بوصفها مكانًا تمت فيه معظم الأحداث، فإن صراع الرواية يدور حول المكانـة الطبقية التي شغلها الأب وشغلتها الراوية، ومن هنا فإن المكان أو (**La place**) هو مفتاح دلالي بصراعيته اللغوية، وإن كان يبدو محايدا تماما. وهذا هو نفس الوضع بالنـسبة لمجمـل لغـة الرواية، التي يتفق الجميع، بمن فيهم الكاتبة، علي حيادها. ولكنها عبـر هـذا الحيـاد بالـذات استطاعت أن تقدم صراع وتطور التناقض القائم بين مستويات اللغة،ومستويات البـشر، وهـذا الصراع لا يطمس الخيانة ولا يخفيها ،كما أنه - في ذات الوقت - لا يعالج جرحهـا، وإنمـا يعطيه معني وقيمة حتى لا ينسي.. أو لعلنا نضيف أنه يعمل علي نكء الجرح حتى الأعمـاق. ولعل هذه الإضافة الأخيرة يمكن أن تكون سببا كافيا لضيق الكثيرين من مثقفينـا أو متعلمينـا البرجوازيين الصغار الذين اتخذوا من التعليم سلما للرقي الطبقي، فارتكبوا الخيانة التي ارتكبتها آني إرنو، دون أن يعوا، أو دون أن يعترفوا. هنا رواية تضطرهم - عبر كتابة بسيطة وجميلة - لأن يعترفوا،وأن يعوا،ولا شك أن الكثيرين منهم لا يريد ذلك، ولذلك، فإننا في أشد الاحتيـاج إليها.

"نموذج" جديد لقص "الطفولة"

ما هي المسافات والحواجز والقيود التي تحول بين الإنسان وطفولته؟ وهـل يـستطيع الإنسان أن يزيلها، كلها أو بعضها؟ وإذا لم يستطع فهل يمكنه أن يحيا حياة سوية؟

تبدو هذه الأسئلة غريبة علي الإنسان العادي رغم أنها تؤرقه - طوال الوقت - دون أن يعلم،ولذلك فهو يعيش طوال الوقت حياة مضطربة، مادام لم يطرح هذه الأسئلة، ولـم يحـاول الإجابة عنها، أي دون أن يحاول التواصل مع طفولته والتصالح معها.

أما المهمة،مهمة طرح الأسئلة ومحاولة الإجابة عنها، فيقوم بها فريقان من البشر من أجل هؤلاء البشر ونيابة عنهم: المحللون النفسيون والفنانون،ولذلك، فليس غريبا أن تـري الأعمـال الفنية، وخاصة في الفترة الأخيرة، التي يحاول فيها المبدعون، قص طفولتهم في محاولة لإزالة الفجوة بينهم وبيننا - وبينها، أي محاولة تحقيق التصالح مع العميق الكامن والممتد بداخلنا.

رواية الكاتبة الألمانية " كريستا فولف " أو ترجمتها الذاتية " نموذج طفولة " هي نص مهم في هذا السياق؛ لأنها تعلمنا بوعي حاد وبتقنيات عالية، كيف يمكن لمثل هذا القص أن يصل إلى أغوار مذهلة، لا يتخيل الإنسان أنها كامنة بداخله. وقد ترجمـت الروايـة عـن الألمانيـة الدكتورة هبة شريف المدرس بقسم اللغة الألمانية - كلية الآداب - جامعة القـاهرة، ونـشرت أخيرا من دار شرقيات. و " كريستا فولف " واحدة من أهم الكاتبات الألمان المعاصرات ولدت سنة ١٩٢٩ ،وعملت ناشرة وصحفية وناقدة ومحاضرة، ولها عدد مـن الروايـات والقـصص والفصول النقدية، من أهمها: (قضية كريستا، لا مكان علي الأرض، كاسـندرا، وميـديا) ، وحصلت علي جوائز عديدة منها جائزة هاينرش مان سـنة ١٩٦٣،والجـائزة الوطنيـة سـنة ١٩٧٨،وجائزة جورج بوخنر سنة ١٩٨٠.

أما "نموذج طفولة " الرواية - السيرة الذاتية، التي صدرت سنة ١٩٧٦ فتأخـذ علـي عاتقها كشف كل السدود التي تحول بين الإنسان وطفولته، كما أنها تأخذ علي عاتقها مهمة فضح الأجهزة والمؤسسات التي تقمع الإنسان سواء في طفولته أو فيما بعد ذلك، وتحول دون قدرتـه علي التميز والاختلاف،وهذا الهدف يتحقق عبر رحلة تقوم بها الكاتبة (الراوية) إلى قريتها التي أصبحت جزءا من بولندا بعد أن تركتها مع أسرتها فـي عـام ١٩٤٣ قبـل دخـول القـوات السوفييتية، ويشاركها هذه الرحلة ابنتها وأخوها وزوجها.

وعبر سرد مستبطن تستعيد الراوية ماضيها، متفقدة حجرات البيت، وماذا كانوا يفعلـون في كل غرفة، ماذا كانوا يأكلون ويشربون وإلام كانوا يستمعون؟ والضغوط التي تعرضت لهـا أسرتها تحت حكم النازية والشعارات والأغاني والمقالات الصحفية التي كانت تفرض علـيهم. كيف كان شارعهم، وكيف كانت الصلة بين البيت والشارع، وبين الشارع وبقية أجزاء القريـة،

وأهم الشخصيات البشرية التي تعرفت عليها في المدرسة وفي منظمة الشبيبة وما المصائر التي آلوا إليها، ثم الحرب ورحلة الهجرة.. إلخ.

تصل الكاتبة عبر هذا الرد إلىكشوف حقيقية فيما يتعلق بالذات البشرية: قدراتها، وكيـف يمكن قتلها، وكيف تبقي كامنة وحبيسة، تقتل صاحبها ما لم تكتشف وتمارس فعلها الإيجابي في الحياة.وبالتالي، فإن الكتابة هنا هي محاولة للوصول إلى هذا الفعل الإيجابي عبر تنشيط الذاكرة وجعلها حية دائما، ولكي تفعل ذلك، استنت الكاتبة العمل علي ثلاثة مستويات سردية الأول هو قصة نشأة الكاتبة والثاني هو قصة طفولة من أسمتها بـ " نللي " والثالث هو سرد " نلـلـي " نفسها للأحداث. ولذلك كان القص يتراوح طوال الوقت بين ضميري المخاطب والغائب، وفـي النهاية يظهر ضمير المتكلم ليعلن - أخيرا - تصالح الكاتبة مع أصواتها المتعددة المتـصارعة طوال الرواية. وخلال هذا السرد تأتينا الحوارات مع رفاق الرحلة، وتأتينا الوقائع التسجيلية التي تحيلنا إلى ذلك الزمن الكئيب علي نحو وقائعي تماما، لكنه في نفس الوقت يقوم بوظيفـة فنيـة ضرورية، هي الكشف عن العوامل التي تربت عليها الكاتبة، وجعلتها علي ماهي عليه الآن.

ورغم أني لا أعرف الألمانية، فإنني لم أتردد كثيرا حينما طلبت مني زميلتي وصـديقتي هبة شريف مراجعة ترجمتها.فقد بهرتني قدرتها علي التعامل مع اللغة وعلي الغوص في فهـم أعماق النص المترجم إلى درجة أنني لم أستطع الرفض، بسبب جمال الرواية وجمال الترجمـة التي لاتقل عن الرواية بأي حال من الأحوال.فبعد مجسات أولي للترجمة العربية في مقارنتهـا بالترجمتين الإنجليزية والفرنسية، وجدت أن المترجمة العربية قد استطاعت أن تنقل أهم ما فـي النص وهو ما أسميه عادة بـ " محتوي شكل " العمل. فكما سبق لـي أن أوضـحت - فـي دراسات عدة - أن أهم ما في العمل الأدبي ليس شكله، لا ما يسمي بمضمونه، وإنما الدلالات الجمالية، الاجتماعية الكامنة في التشكيل الفني ذاته، والتي هي أشمل مما يـسمي بالمـضمون، فكذلك أري أن الترجمة الأدبية السليمة هي الترجمة التي تنجح في الإمـساك بمحتـوي شـكل النص.. وهذه الترجمة تبتعد عن أن تكون ترجمة حرفية، كما أنها تبتعد عن أن تكون ترجمـة للمعني .إنها تمسك بخصائص التشكيل الجمالي في اللغة المترجم عنها ودلالاتهـا الاجتماعيـة الحضارية، وتستطيع توصيلها عبر إدراك الخصائص التشكيلية الحضارية للغة المترجم إليها.

ولأني أعرف هبة شريف منذ شاركت في الإشراف علي رسالتها للـدكتوراه بوصـفها باحثة في الأدب الألماني، فقد فوجئت بقدراتها اللغوية في اللغة العربية وإدراكها لجماليات هـذه اللغة ومدي اتفاقها واختلافها عن اللغة الألمانية، وبالتالي بقدرتها علي نقل محتوي شكل الرواية إلى لغة عربية سليمة وجميلة ومحتفظة بخصائصها. وبهذا تكون هبة قد قدمت لأدبنـا العربـي هديتين؛ الأولي هي الرواية نفسها، التي أعتقد أنها ستكون ممتعة ومفيـدة للقـارئ، وللكاتـب العربي، والثانية هي نموذج ترجمة يجيد فيه المترجم معرفة اللغة المترجم عنها والمترجم إليهـا

بنفس الدرجة، ولا يخون إحداهما علي حساب الأخرى، ومن ثم لا ينطبق عليه القـول الـشائع (المترجم/ الخائن)، لأنه يصبح مبدعا جديدا، لا يتعارض إبداعه مع الإبداع الأول بل يضاهيه.

كتب أخرى للمؤلف

مـؤلفـات:

- موسيقى الشعر عند شعراء أبوللو. ط١ دار المعارف بالقاهرة ١٩٨٦، ط٢ سنة ١٩٩١، ط٣ دار الثقافة العربية. القاهرة ٢٠٠٢.
- في البحث عن لؤلؤة المستحيل. دراسة في قصيدة أمل دنقل "مقابلة خاصة مع ابن نوح"، ط١ دار الفكر الجديد بيروت،ط٢ دار شرقيات. القاهرة ١٩٩٦.
- أمل دنقل كلمة تقهر الموت، بالاشتراك مع عبلة الرويني، الهيئة العامة لقصور الثقافـة. القاهرة ١٩٩٠.
- علم اجتماع الأدب، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان. القاهرة، ١٩٩٢.
- العروض وإيقاع الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٩٣.
- البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، دار شرقيات. القاهرة ١٩٩٣.
- محتوى الشكل في الرواية العربية، الجزء الأول. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة ١٩٩٦.
- الإيقاع في شعر السياب. دار نوارة للنشر. القاهرة ١٩٩٦.
- كتاب العروض للأخفش، تحقيق ودراسة. دار شرقيات. القاهرة ١٩٩٨.
- الحداثة التابعة في الثقافة المصرية، ميريت للنشر. القاهرة ١٩٩٩.
- المدخل الاجتماعي للأدب، من علم اجتماع الأدب إلى النقد الاجتمـاعي الـشامل. دار الثقافة العربية. القاهرة ٢٠٠١.
- صناع الثقافة الحديثة في مصر مبدعون ونقاد، مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠٠٢.
- مختارات الشعر العربي الحديث في مصر، أمانة عمان الثقافية ٢٠٠٢.
- ليل مدريد،رواية،دار المدى،دمشق،٢٠٠٢.

تحت الطبع:

- قضايا النقد والإبداع العربي.
- أمل دنقل، مختارات دراسة.
- صباح و شتاء. مجموعة قصصية.

كتب محررة:

- لطيفة الزيات: الأدب والوطن، دار نور ومركز البحوث العربية. القاهرة ١٩٩٦.
- المسألة الفلاحية والزراعية في مصر، مركز البحوث العربية. القاهرة ١٩٩٢.

كتب مترجمة بالاشتراك مع أمينة رشيد:

- الأيديولوجية لميشيل فادية، دار التنور. بيروت ١٩٨٢.
- المكان، رواية لآنى إرنو. دار شرقيات. القاهرة ١٩٩٤.
- الأشياء. رواية لجورج بيريك. دار شرقيات. القاهرة ٢٠٠١.
- مداخل الشعر: دراسة لباختين ولوتمان وكوندراتوف، الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة ١٩٩٦.

مراجعة ترجمات:

- النقد الاجتماعي لبيير زيما. ترجمة عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر القاهرة ١٩٩١.
- القصة. الرواية. المؤلف دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة. ترجمة د. خيرى دومة. دار شرقيات. القاهرة ١٩٩٧.
- نموذج طفولة. رواية لكريستا فولف، ترجمة د. هبة شريف. دار شرقيات القاهرة ١٩٩٩.